

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Monika Doležalová

**Reflexe minimalismu v českém akčním umění
sedmdesátých a osmdesátých let 20. století**

Tělo jako nástroj uměleckého gesta

**The reflection of minimalism in czech performance
in the 1970's and 1980's**

Body as an instrument of artistic gesture

Děkuji všem, kteří mi pomáhali při vytvoření této bakalářské práce. Jmenovitě především PhDr. Marie Klimešové, PhD. za podnětné konzultace, Mgr. Markétě Holubové a Bc. Pavlu Čejkovi za podporu. Speciální dík patří Milanu Kozelkovi za autentické nahlédnutí do problematiky.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 27. 7. 2010

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č.121/2000 Sb. o právu autorském o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování je povinné uvedení autora a názvu díla.

Anotace

Cílem bakalářské práce s názvem *Reflexe minimalismu v českém akčním umění sedmdesátých a osmdesátých let 20. století* s podtitulem *Tělo jako nástroj komunikace* je zachycení minimalistických tendencí v českém akčním umění. Práce je rozdělena do několika dílčích částí představujících autory, kteří se ve své tvorbě vyjádřili prostřednictvím maximálně redukované tělesné akce. První část předkládané práce se věnuje počátkům českého akčního umění. Předpoklad vzájemného ovlivnění českých performerů zahraničními představiteli akčního umění a opačný směr tohoto působení mě přivedl k nutnosti představit v mé práci alespoň ve stručnosti také scénu zahraniční. Tento mezinárodní exkurz je premisou pro komplexní pochopení problematiky a odlišností obou tvůrčích světů. V jednotlivých kapitolách zmiňuji detailně specifické problémy tématu a fenomény českého akčního umění, které se v daném období objevují v našem prostředí. Výsledek práce spočívá v obhájení společného jmenovatele, který se vyskytuje v tvorbě všech níže zmíněných autorů.

Klíčová slova

Akční umění, happening, performance, minimalismus, konceptualismus

Annotation

The aim of my thesis titled *The Reflex of Minimalism in Czech Action art of the nineteen seventies and nineteen eighties of the 20th century* with the sub-heading *Body as a machine of communication* is a capture of the minimalist tendencies in Czech Action art. The thesis is separated into several sections presenting authors who in their work express themselves by strictly reduced body movements. The first section of this paper focuses on the beginning of Czech Action art. The assumption of a reciprocal influence of Czech performers by international representatives of Action art and vice-versa brought me to the conclusion that there should be, at least in a few words, mention of the international scene. This intercontinental excursion is a premise for a complex understanding of the difficulties and differences of both creative worlds. In the individual chapters I discuss in detail specific problems of the theme and phenomenon of Czech Action art, which in the given time period emerged in our environment. The result of this paper counts with the defence of the common dominator, which appears in the work of all the mentioned authors in this thesis.

Key words

Action art, happening, performance, minimalism, conceptualism

Obsah

1. Úvod	8
2. Dialog se světem před vznikem performance	10
2.1 Akční přístup versus akční umění	11
2.1.1 Hugo Demartini	11
2.1.2 Dalibor Chatrný	12
2.1.3 Zorka Ságlová	13
2.1.4 Milan Grygar	13
2.2 Pouliční komunikace Vladimíra Boudníka	15
2.3 Milan Knížák a umělecká skupina Aktuální umění	15
2.4 Umělecko-historické předpoklady akčního umění Západu	19
2.4.1 Západní Evropa	19
2.4.2 USA	21
3. Introvertní léta sedmdesátá	23
3.1 Následky normalizace pro české umění	24
3.2 Vznik performace jako podvědomé reakce na dobu	25
3.2.1 Potřeba dokumentovat	26
3.3 Nové směry: minimalismus a konceptualismus	27
3.3.1 Výrazová oproštěnost	30
3.3.2 Hra s bílou na pomezí instalace a akčního umění	31
3.3.3 Body art	34
3.3.4 Chůze	46
4. Osmdesátá léta, postmoderní doba a postupná rezignace akčního umění	48
4.1 Postmodernismus	50
4.2 Od totálního nasazení k odosobnění, absurditě a zaujetí časem	50
4.3 Poetický odkaz sedmdesátých let	53
4.4 Zkušební performanti pokračují	55
5. Závěr	58

6. Použitá literatura	60
7. Seznam obrazové dokumentace	63
8. Obrazová dokumentace	69

1. Úvod

Výběru tématu mé bakalářské práce předcházela osobní zájem o studium fotografické a textové dokumentace českého akčního umění. Překvapila mě skutečnost, že užitím minimálního gesta někteří performanti docílili maximálního působení. První příznaky těchto formálních zjednodušení se objevily koncem šedesátých let u umělců akademického vzdělání, kteří se svými novými přístupy ocitli na hranici akčního umění. Ti se však počátkem sedmdesátých let navrátili k tradičnímu výtvarnému prostředku. Vystřídala je první generace představitelů českého akčního umění, která přišla s performancí v pravém slova smyslu. V tomto období se disciplína etabluje v západních zemích jako oficiální umělecká kategorie. Ve stejném čase probíhal paradoxně její vrchol také v totalitním Československu.

Při sledování této umělecké linie jsem postupně objevovala velké množství projevů, u kterých můžeme spatřovat minimalistické tendence. Začala jsem tedy hledat kořeny této výrazové oprostěnosti, která je společná tolika autorům. Snažila jsem se odhalit její spouštěcí moment a poznat osobnosti autorů, kteří ji vykonávali. Vizuálně jsem si tuto jednoduchou formu spojila s minimalismem. Ten vznikl před polovinou šedesátých let a svým opakováním elementárních tvarů odhaloval základní princip fungování věci. Odkaz ke skryté symboličnosti jsem cítila právě i z minimalisticky působících performancí. Dala jsem si tedy předsevzetí, zkusit tuto myšlenku obhájit a potvrdit ve své bakalářské práci nazvané: *Reflexe minimalismu v českém akčním umění sedmdesátých a osmdesátých let 20. století*. Podtitul práce - *Tělo jako nástroj uměleckého gesta* - má upřesňovat způsob vyjádření, kterému se budu věnovat. V určeném období skutečně mnoho autorů sdělovalo dojmy prostřednictvím nenápadného posunku lidského těla a dosahovali jím maximálního působení.

Věřím, že by práce mohla být zajímavým přínosem pro tento obor umění, o kterém existuje velmi málo odborných zdrojů. Důvodem nedostatku pramenů je skutečnost, že někteří umělci (jak se zmíním později) o spoustě svých performancích nezanechali žádné dokumentární materiály a téma jako takové se netěší tak velké pozornosti, jakou by si zasloužilo. Bakalářská práce se stala výzvou shromáždit důkazy projevu minimalismu v českém akčním umění.

Pro autentičtější poznání a pochopení této „prazvláštní“ aktivity z teoretického a také lidského hlediska jsem s některými představiteli navázala osobní kontakt. Několik schůzek mě upozornilo na fakt, že je důležité ke každému umělci i performanci přistupovat individuálně. Je totiž nutné mít neustále na mysli, že performance jako taková nemusí vznikat s cílem vytvářet uměleckou činnost, ale může být spíše přirozenou řečí, spolupracovníkem spojení se světem.

Tato práce se sice bude zabývat jen akčním uměním, ale dozajista nezapomene stručně

zmínit ani situaci v ostatních uměleckých disciplínách. Zároveň upozorní na akční umění západního světa, protože i přes absurdní barikádu mezi východem a západem se českým aktérům podařilo přinášet do uzavřeného Československa informace o světovém uměleckém dění.

2. Dialog se světem před vznikem performance

Koncem šedesátých let 20. století vyměnili nakrátko někteří čeští umělci své obrazy či sochy za nový způsob vyjádření. Poté co opustili svá plátna, štětce, barvy či sochařský materiál a začali pracovat se svým vlastním tělem, vyskytli se, aniž by to tušili, na hranici akčního umění. K této proměně prostředků a přístupu k tvorbě přispěla také potřeba nutnosti překročit hranice svých ateliérů, galerií a touha navázat skutečný kontakt se světem. Ten mohl být uskutečněn pod podmínkou, že se umění stane bližší pravému životu a právě proto se rozhodli opustit ateliéry a začít experimentovat ve volném prostoru.

Důležité pozadí zde tvořila tehdejší politicko-spoločenská situace, která nebyla svobodnému umění nakloněna. Umělce, kteří odmítli příkaz tvořit v duchu socialistického realismu a sloužit tak jako propagátoři režimu, potrestala řadou trestů. Proto někteří na tvorbu raději rezignovali a ti co se nevzdali, skrytě pokračovali. Jejich umělecká činnost však byla bohužel ochuzena o jeden z nejvíce důležitých elementů – možnost své věci svobodně konfrontovat s divákem v tuzemsku i v zahraničí. Poznamenáni touto těžkou dobou se nenechali odradit a tak i přes zdejší netvůrčí zázemí vytvořili díla jedinečné kvality a někteří zasáhli svým jednáním do oblasti akčního umění. Tyto projevy však nejsou ještě akčním uměním v pravém slova smyslu, ale spíše „akčním přístupem“, který však stále směřoval ke vzniku uměleckého díla.¹ Tak činil Hugo Demartini, Zorka Ságlová, Dalibor Chatrný a Milan Grygar (viz. podkapitola 2.1), kteří se však počátkem sedmdesátých let vrátili k tradičnímu výtvarnému médiu. Nebyli totiž ještě připraveni natrvalo opustit navyký způsob vyjádření a jejich cílem se nikdy nestala sama akce. Právě v tom se liší od skutečných akčních umělců v sedmdesátých a osmdesátých letech, jenž se vyjadřují celou svoji bytostí a opouští výsledek v podobě uměleckého díla ve prospěch fyzického a psychického prožitku.

V souvislosti s akčním uměním nelze opomenout ani Vladimíra Boudníka (viz. 2.3), který již v padesátých letech prováděl po Praze své akce a akčnímu umění se přiblížil více než ostatní. Boudník si také nebyl vědom inovativního charakteru své činnosti a to hlavně proto, že se pro něj akce stala faktickým životem než „pouhým“ uměním. K akcím ho vedla nutnost začlenit umění do reálného života, neboť tak to skutečně cítil. Touto myšlenkou se přiblížil mezinárodnímu hnutí *Fluxus*, které vzniklo v první polovině šedesátých let ve Spojených státech a také věřilo, že „vše je uměním a dělat je může každý“.² Ačkoliv tento záměr byl v šedesátých letech cílem i pro jiné umělce, podařilo se to nejpřesvědčivěji právě Boudníkovi a o něco málo později, Milanu Knížákovi.

Milan Knížák byl prvním, kdo vědomě navázal řeč se světem prostřednictvím akčního

1 Milan Knížák, *Milan Knížák (náčory) 1995 – 1964*, Vetus Via, Brno 1996, s. 276.

2 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, s. 456.

umění. Učinil tak v roce 1964 spolu s uměleckou skupinou *Aktuální umění* (viz. 2.4), jíž byl členem. V říjnu tohoto roku vystoupili s *Prvním manifestem aktuálního umění* hlásajícím program skupiny.³ V akcích nazývaných *procházky* čekala na účastníky řada překvapení a výzvy k atypickému chování. Snažili se tak přimět každého k pozornějšímu vnímání světa a narušit jeho stereotypní způsob života. Stejný cíl si kladl i Vladimír Boudník, který ve svých akcích dotvářel poničené pražské zdi a útočil tak na fantazii diváka.

Vedle kolektivních manifestací uskutečňoval Knížák své demonstrace a soukromé akce (např. *Ležící obřad*, *Obtížný obřad* atd.). Ty privátní jsou práce značně vyzrálé a předcházejí performance v sedmdesátých a osmdesátých letech. Z tohoto důvodu jsou, ačkoliv proběhly v druhé polovině šedesátých let, zmiňovány v následující kapitole nazvané *Introvertní léta sedmdesátá*.

Poslední podkapitola (2.5) se zabývá historií akčního umění západního světa. Snažím se tak poukázat na rozdílná východiska, která, jak poznamenal Milan Knížák, se podstatně lišila od těch našich: „[...] *umění (a speciálně akční umění) má v naší zemi specifické rysy, které samozřejmě modelují celou věc [...] historie akcí v Československu je jiná než historie akcí na Západě (Cage a jeho žáci) atp., ale jako výraz touhy po novém způsobu života, jako odraz historie revolucí, jež poznamenala naše mládí, jako revolta proti lenosti a tuposti myšlení, a vůbec života celého. Akční činnost v naší zemi se spíše podobala náboženským, revolučním, sociálním hnutím než umění. U kolébky nestál Duchamp a Cage (atp.), ale adamiti, blouznivci našich hor, ruští revolucionáři, brigádníci padesátých let.*“⁴

2.1 Akční přístup versus akční umění

Tak jako se vyjadřují básníci poezií, skladatelé hudbou, malíři obrazy, sochaři sochami atd., projevují se akční umělci prostřednictvím lidského těla. Veškerá umělecká činnost je subjektivní, vycházející z vnitřní potřeby člověka se vyjadřovat. Formulovat tedy přesně, čím je happening, performance či vůbec akční umění, není možné.

Na počátek českého akčního umění klade odborná literatura autory (např. Huga Demartiniho, Zorku Ságlovou, Milana Grygara atd.), kteří, jak již bylo zmiňováno, přichází koncem šedesátých let s novou formou vyjádření. Zde, dle mého názoru, dochází k nepochopení, protože akční umění nelze ztotožnit s pouhým novým faktem fyzické aktivity a je tedy nešťastné řadit tato konání k akčnímu umění. „*Tvořiví a aktivně činní byli i velmi tradiční malíři a sochaři v současnosti stejně jako v minulosti. Spíše lze říci, že akčním uměním je do tvůrčího procesu zapojena veškerá bytost tvůrce (a nejednou vnímatele), především všechny jeho smysly – nikoli pouze oko a ruka. Smyslům pomáhá celé*

³ Viz pozn. 1, s. 30.

⁴ Tamtéž, s. 422.

*tělo svými gesty, pohyby, chováním.*⁵ Přesnější by bylo označit tyto počáteční projevy „akčním přístupem“, termínem Milana Knížáka. Podle tohoto autora spočívá omyl „[...] v tom, že nejsou odděleny od sebe akce jako takové, čili akce, které jsou svou konečností a nepřesností finálním dilem (jak happenings, events a performances šedesátých a sedmdesátých letch byly a chtěly být), a výtvarná díla, k jejichž vzniku byl použit jakýsi akční přístup, který však není v tomto případě výsledkem práce umělce, ale pouze cestou, technickým procesem, vedoucím ke vzniku díla. Dnes přece již víme, že k vzniku (například) obrazu může být použito jak štětců a olejových či jiných barev, tak lití emailu z plechovek, deště či ohně nebo třeba skákání z výšky na jeho plochu. A samozřejmě cokoliv jiného, je-li to k vytvoření obrazu potřeba. Nelze žádné z těchto prostředků prioritizovat. A tak, jak je nelze prioritizovat, nelze je ani od sebe oddělovat, rozdělovat na akční či neakční, poněvadž v tom případě bychom stejně hranici, kde jedno začíná a druhé končí, hledali velmi obtížně.“⁶

Jednotlivé oddíly práce zachycují právě „akční přístupy“ autorů, kteří (ve stejnou dobu jako američtí minimalisté) pocítili nutnost změnit svůj výtvarný projev ve prospěch formálního očištění a tak kromě toho, že jsou zmíněny pro přehled počátku českého akčního umění, odpovídají svoji formou hlavnímu tématu práce.

2.1.2 Hugo Demartini

Sochař Hugo Demartini v šedesátých letech pokračuje ve snaze narušit či dokonce zrušit vztah mezi divákem a objektem. Stejně tak jako Marcel Duchamp, vnímá, že mezi objektem a subjektem se něco odehrává a právě to je „umění“.⁷ Demartini začíná pracovat s chromovými koulemi, které vybízí diváka ke hře (k aktivitě). Divák se v nich odráží a může zasahovat do podoby objektů. V roce 1967 poprvé koule klade do přírody. Ve snaze osvobodit se z omezeného prostoru svého ateliéru vyráží do venkovské krajiny a dává je do oranice. V koulích se teď odráží celý svět.

O rok později začínají jiné *Demonstrace v prostoru*: sochař vyhazuje drobné předměty do vzduchu (například špejle) a během tohoto okamžiku je zachycen fotografem (Obrázek č. 1.). Počátkem sedmdesátých let pracuje podobným způsobem také John Baldessari, (Obrázek č.2), který do vzduchu vyhazuje míče. Stejně jako Baldessari aktivitou zkoumá možnosti tradičního média (fotografie), také Demartini zůstává u plastiky. Fyzický prožitek je tak stále jen technickým procesem k získání uměleckého díla. Demartini zaznamenává podobu uspořádání prvků po jejich dopadu a přenáší ji do objektů ze sádry. Do procesu náhody nezasahuje, objekty jsou kopiemi skutečného dopadu jednotlivých předmětů. Projev, který bychom mohli označit za minimalistický, vychází z konstruktivistických tendencí, jež se objevily v českém prostředí před polovinou šedesátých let.

5 Igor Zhoř, *Akční tvorba*, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 1991, s. 10.

6 Viz pozn. 1, s. 276.

7 Hugo Demartini, *Přednáška Huga Demartiniho v Museu Kampa*, Praha 2009

2.1.3 Dalibor Chatrný

Dalibor Chatrný ve své tvorbě zasahuje do mnoha oblastí umění. Není jen malířem, ale i autorem instalací, z nichž některé byly umístěny do volné krajiny a přiblížili se konceptuálnímu land artu amerických umělců. V roce 1973 realizoval své *Souvislosti protilehlých horizontů*, projekt, jenž spočíval na zasazení kruhových zrcadel do svahu a které odrážely horizont protilehlého kopce. *Svítání na západě* bylo zrcadlem umístěným směrem na východ a odrážející vycházející slunce.

Svémi *kresbami obouruč* z osmdesátých let se přiblížil akustickým kresbám Milana Grygara. Tyto díla jsou však pozdější a s oblastí akčního umění nemají, kromě momentu fyzické aktivity, nic společného. Důležitější je jeho *Osmihodinová výstava* v Brně, která proběhla v roce 1970. Během této výstavy v brněnském Domě umění umožnil návštěvníkům aktivně se podílet na podobě díla. Připravenou bílou šňůrou mohli spojovat jednotlivé elementy (kovové válce) a vytvářet tak nové prostorové vztahy. Neznámý divák dokonce vyhodil objekt z prostoru galerie a propojil tak exteriér s interiérem.⁸ Tvorba Dalibora Chatrného postupně získala výrazný konceptuální charakter.

2.1.4 Zorka Ságlová

„V květnu roku 1970 se pražská výtvarnice Zorka Ságlová vydala se skupinou přátel do okolí jihočeské Sudoměře, do míst, kde se v roce 1420 odehrála legendární bitva husitů a Zikmundových vojsk. Podle zpráv kronikářů vnutil Žižka svým protivníkům bojiště na močálovitém dně vypuštěného mělkého rybníka a navíc dal pokrýt zem závoji a plenami, do nichž se koně železných pánů zaplétali. Ságlová a její pomocníci vzpomněli tedy onu událost: na historickém místě rozložili na louku šest set bílých plen.“⁹ *Kladení plín u Sudoměře* bylo zásahem do historické krajiny s estetickým působením prosté formy a neplánovaným sblížením s land artem (Obrázek č. 3).

Kontaktem s historickým místem se neubránila autorka podezření ze záměrné provokace vůči režimu. „Její postoj k tehdy režimem neustále heroizované husitské době byl však spíše ironický než oslavný. Někdy byla tato akce rovněž vykládána jako reakce na okupaci naší země po roce 1968, zdá se však, že spíše než *Kladení plín* se k událostem té doby vztahovala *Pocta Gustavu Obermanovi*, jako skrytý odkaz na to, že policisté opět používají násilí například proti účastníkům rockových koncertů.“¹⁰

Kladení plín u Sudoměře předcházely projekty z roku 1969 - *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* a *Seno – sláma*. Oběma je společná spontánní radost a významová nezátíženost těchto akcí.¹¹ První akce proběhla v jarním období za doprovodu

8 Jiří Valoch, *Brněnský okruh*, in: *Výtvarné umění*, 1995, s. 142.

9 Igor Zhoř, *Tělo jako zdroj nové senzibility*, in: *Estetická výchova* č.1/1988, s. 96.

10 Lenka Bučilová, *Zorka Ságlová*, Kant, Příbram 2009, s. 21.

11 Karel Srp, *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění 60. let*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999, s. 30.

přátel a hudebníků skupiny Plastic people of the universe. Házení míčů do rybníka vytvořilo proměnlivé, téměř minimalistické dílo z modrých, zelených a oranžových míčů. Podoba byla určena přírodními silami, které vzniklé dílo dotvářely. Vizuální dojem z balónů můžeme srovnat s rozloženými plínami. Výsledek bychom mohli nazvat land artovým zásahem, instalací či plastikou vzniklé kolektivní hrou.

Autorka vyzývá k činnosti i v akci *Seno – sláma*, která proběhla v prostoru galerie Václava Špály. Tentokrát nezve své přátele na akci do přírody, ale její část přenáší přímo za nimi do městského prostředí. Během krátké doby (tento environment musel být předčasně ukončen) mohli návštěvníci skutečně přehazovat kupky sena (tak jak to činí lidé na venkově) a balíky slámy či vojtěšky za doprovodu hudební nahrávky rockové hudby a cvrkání kobylek. Toto odvážné gesto poukazovalo zároveň k autorčině oblíbené činnosti. Ona sama měla k pracím, doprovázející venkovský život, pozitivní vztah. Tak jako se plíny staly odrazem osobní zkušenosti mateřství (jejich neustálé praní, sušení atd.), odkazovalo kupení sena k blízkému vztahu rodiny k venkovu.

Tyto kolektivní činnosti jsou označovány termínem happening. Původně se tak nazývaly kompozice jednoho z předních představitelů tohoto avantgardního experimentu - Allana Kaprowa. Tento malíř postupně přešel k vytváření prostředí, které zaplňovaly celou místnost a později se přeměnily v akce. Autor výraz sám definoval v řadě textů. V českém prostředí je znám z jeho pověstné publikace *Assamblage, Environments and Happenings* z roku 1966. Verze byla přeložena Vladimírem Burdou pro článek Happening ve smyčce: „*Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímání ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.*“¹²

Vztah autorky k aktivitě je, ale ještě akademický, protože Zorka Ságlová neklade rozdíl mezi konáním vedoucí k vytvoření razítka na plátno či k rozložení plín na trávník. Akce se tedy nevztahují k samotné tělesnosti lidské bytosti. Fyzičnost si autorka nejvíce uvědomuje stále při „obyčejném“ malování, což dokazuje její hluboký vztah ke tradičnímu umění.

2.1.5 Milan Grygar

Absolvent malířského ateliéru Emila Filly v roce 1964 opouští téma zátiší a uchyluje se k černobílým kresbám. Později nahrazuje pero úlomkem dřeva a to je počátek vzniku bohatých struktur. Grygar si všímá zvuku, který při jejich vzniku slyší a pokouší se jej

12 Pavlína Morganová, *Akční umění*, J. Vacl, Olomouc 2009, s. 12.

zachytit na magnetofonové pásce. K vytvoření *Akustických kreseb* volí později rozmanité předměty, které ho zbavují uměleckého gesta. Kresby tak vytváří pohyb například rotujícího šroubu, dětské hračky- slepičky atd. Milan Grygar zasáhl svými inovacemi nejen do výtvarného umění, ale stejnou měrou také do hudební oblasti. (Akustické kresby vydal dokonce Supraphon na dvou gramofonových deskách.) Mohli bychom jej nazvat hudebním průkopníkem experimentální hudby, jako byl John Cage nebo také Milan Knížák.

Od roku 1969 vznikají dotekem autora *Hmatové kresby* umocňující fyzický prožitek vzniku uměleckého díla. Některé z kreseb vznikly přímo před diváky bez použití zraku.

2.2 Pouliční komunikace Vladimíra Boudníka

Přesto, že Vladimír Boudník nikdy nechtěl být umělce, byl to právě on a Mikuláš Medek, koho ctíla mladá umělecká generace v padesátých letech. Jeho snahou se stalo předání poselství. Proletářské dítě, student střední grafické školy, zůstal silně poznamenán nuceným pobytem v Německu v roce 1943.¹³ V roce 1948 přichází jeho první manifest explosionalismu, kde vyzývá: „Rozhlédněte se kolem sebe! Na špinavou zed', mramor, léta dřeva... co vidíte, je vaše nitro. Nepodceňujte skrvny. Objed'te je prstem, překreslete na papír... zmocňujte se svého nitra.“¹⁴ O sám tak činí během první poloviny padesátých let. „Obrazotvorností člověka se promění pracovní prostředí v ocelárnách, na staveništích, v lomech atp., v galerii, rovnající se galeriím v běžném slova smyslu. Člověk má možnost proměnit si barevné škály omítek zdi v nejnádhernější obrazárny.“¹⁵ „Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků; a netečnosti.“¹⁶

Cílem pražských akcí, ve kterých vyhledával popraskané zdi a ty následně dotvářel či překresloval na papír se stalo vyvolání asociací v náhodném divákovi. Boudník bojoval o tvůrčí schopnosti každého jedince. Podobně se snažil motivovat svými aktivními grafikami své kolegy v továrně.

Vladimír Boudník skoncoval se životem koncem roku 1968, v té době byl již členem Svazu výtvarných umělců. Toto oficiální uznání stálo u zrodu jeho tísnivého pocitu a vedlo ke skepsi, která možná bohužel přispěla k předčasné smrti.

2.3 Milan Knížák a umělecká skupina Aktuální umění

V roce 1964 vznikla skupina *Aktuální umění*. Členy byli Milan Knížák, Soňa Švecová, Jan Mach, Vít Mach a Jan Trtílek. Vůdčí osobností byl Milan Knížák, který byl již od dětství zaujat oblastí umění, ale také poezií a hudbou. Od roku 1962 realizoval *krátce trvající*

¹³ Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Prostor/Arkýř, Praha 1990, s. 10.

¹⁴ Vladimír Boudník, *1. manifest explosionalismu*, in: viz pozn. 12, s. 13.

¹⁵ Tamtéž, s. 14.

¹⁶ Tamtéž.

výstavy: „V roce 1962 – v touze po práci na větších objektech, v touze po používání pracovních postupů v ateliéru velmi obtížně provozovatelných (oheň, záplava vody apod.) a v okouzlení tehdejšími železnými nedělemi (na nichž jsem vehementně sbíral nejrůznější typy odpadu) – vznikly skrumáže předmětů, které jsem kumuloval na ulici před svými okny, abych je zase před večerem nastěhoval zpět dovnitř.“¹⁷ Uměleckými díly se staly odpady lidské společnosti. K proměně statického objektu dochází v momentě, kdy Knížák začlenil do objektu své vlastní tělo.

Autor začal s ostatními členy skupiny realizovat akce v pražských ulicích pod heslem „jen trochu jinak“. Tyto akce měly být ozvláštněním běžného života a jeho stereotypních činností. Orientovali se na náhodného a nepřipraveného diváka ve snaze přimět ho k narušení konvenčního chování. Tehdejší společnost nebyla na takové provokativní vystoupení ještě připravena a tak se skupina často setkávala spíše s neporozuměním. Cíl těchto akcí byl však prostě lidský - aktivně vnímat svůj život a celý svět kolem sebe. Život účastníků jednotlivé akce obohatily o nové kvality.

Dne 18. října roku 1964 skupina vystoupila se svým *Prvním manifestem Aktuálního umění*, hlásající: „Vycházíme ze základního pocitu jedince angažovaného vším, co ho obklopuje. Naším východiskem je angažovanost, naším cílem je angažovanost. Totální angažovanost! Uvědomujeme si člověka, tonoucího v obrovitém množství produktů 20. století, jde nám o něj, jde nám o něj maximálně, neboť jde o nás. Nechceme utopicky odstraňovat tyto mnohdy obludně působící vymoženosti, ale chceme, aby si uvědomil (člověk), že mají sloužit jemu a ne on jim. To chceme, proto vyhlášíme program aktuálního umění. Nezajímají nás estetické normy sloužící jako měřítko dokonalosti. Zajímá nás člověk. Abychom překonali jeho otrlost a citovou lhostejnost, tak typickou pro dnešního člověka, používáme, musíme používat, maximálně působící formy. [...] Je nepotřebná další výroba obrázků a sošek do interiérů, další sentimentální kvílení na pódiích koncertních síní. Zakládat chrámy umění, Altamiry 20. století, kde lidé budou padat zasaženi magickou silou umění. To chceme.“¹⁸

Příkladem požadavků manifestu byla *Procházka po Novém Světě (Demonstrace na všechny smysly)* v prosinci roku 1964. Akce probíhala, jak již napovídá název, ve formě procházky po pražské části, kde na výletníky čekala různá překvapení. Běžná činnost byla ozvláštněna situacemi, netradičními předměty a výzvami k atypickému či spíše nelogickému chování. Účastník Jindřich Chalupecký k jednoduchosti akci poznamenává: „Napohled nic. A přeci či právě proto v tom bylo zvláštní kouzlo.“¹⁹

17 Milan Knížák, *Pocit instalace*, in: *Výtvarné umění* č.4 / 1994, s. 34.

18 Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962-1995*, Gallery, Praha 2000, s. 30.

19 Viz pozn. 1.

Po této první, aktivní části demonstrace následovala další, individuální: vše, s čím se setkáte po následujících čtrnáct dní je považováno za součást této druhé části akce.²⁰ Tato část odehrávající se v mysli každého jedince předchází akcím, které se soustředí již jen na prostor mysli. Skupina očekávala, že akcemi otevře mysl každému jedinci a ten bude nyní více otevřen okolnímu světu a dokáže lépe vnímat svůj vlastní život. Jedinec, zachráněn od stereotypního způsobu života, stane se aktivním vnímatelem prostředí, které ho obklopuje.

Milan Knížák odděloval manifestace od svých demonstrací. Zatímco první zmíněné jsou akcemi kolektivními, demonstrace byly činností jen jeho vlastní.²¹ V listopadu roku 1964 uskutečnil *Demonstraci jednoho*, (Obrázek č. 4): “Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout si normální oděv a obléci něco výjimečného (např. kabát napůl rudý, napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: *Prosim kolemjdoucí, aby, pokud možno, při procházení kolem tohoto místa kokrhali. Lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.*”²²

Z fotografií zachycující akci je patrné, že kolemjdoucí projeví zájem o tuto podívanou. Z výrazů přihlížejících je poznat nejen pobavení (znásobené výzvou, aby se k autorovi přidali a při procházení kokrhali), ale i zájem o samotné sdělení akce.

V květnu následujícího roku vystoupila skupina s *Druhým manifestem aktuálního umění*. Tento manifest byl k účastníkům náročnější. Zde se již objevuje moment rituálu: „Vodil nás sem a tam opět po Novém Světě a vybízel nás k bezúčelným a velmi prostým činnostem – házeli jsme po sobě zmuchlanými papíry a ulici po sobě zase pečlivě uklidili; sestoupili jsme se svíčkami do sklepa, zhasli je, pozorně vyslechli zurčení skrytého pramene, po tmě se vyšmátrali ven a byli poděleni horkými bramborami na loupáčku; zamčení v malé místnosti vrchovaně zarovnané starými krámy, po libosti si zarámusili a oknem povyskakovali ven.“²³ Účastníky poznamenalo především zakončení manifestace - Knížákem odvedeni za Nový Svět měli za úkol postavit hranici. Poté co tak učinili, byla hranice zapálena a Soňa Švecová se začala pomalu svlékat. Jednotlivé kusy oděvu házela do ohně, až zůstala jen v černém trikotu a po chvíli utekla. Během tohoto rituálu zpívali účastníci národní písně a zaskočení výjevem, který se před nimi odehrál, zůstali zde stát dlouho poté co aktérka z místa utekla.

Soňa Švecová prováděla mimo skupinu Aktual své vlastní akce. Tyto akce se vyznačují jednoduchým charakterem a podobným záměrem s jakým pracovaly Knížákovy akce. Cílem bylo působit na okolní prostředí a vyvést ho ze stereotypního způsobu života. V jedné

20 Jiří Valoch, *Umění akce, hnutí Aktual, happening*, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958-2000*, Rostislav Švácha, Marie Platovská ed., Academia, Praha 2007, s. 244.

21 Viz pozn. 1, s. 1.

22 Viz pozn. 18, s. 36.

23 Viz pozn. 1, s. 90.

z akcí nastoupila Švecová do tramvaje, rozprostřela hadřík, vyndala přípravky a vyčistila si boty. Nakonec vyběhla k této každodenní činnosti i ostatní spolucestující. Autorka, která přesunula tuto obyčejnou aktivitu do netradičního prostředí, však sklídila u ostatních spíše úšklebky a nepochopení než aktivní spoluúčast.

Vedle výše zmíněných manifestací a demonstrací uskutečňoval Milan Knížák s kolegy řadu akcí s hlavním motivem hry. Cílem bylo zasáhnout do života zúčastněných a přimět je k vzájemné komunikaci. Důležití pro ně byli náhodní účastníci, kteří se připojili, bez vědomého podílu na umělecké aktivitě. Prosté, jednoduché akce vyzývají ke kolektivnímu hraní: „[...] vyzývá k nim formou nápisů na zdech a chodnících, píše je na papírové vlašťovky a vypouští do větru, posílá je formou dopisů neznámým lidem atd. Některé jsou úplně jednoduché, jakési lyrické miniatury (*Kreslí se křídou na chodníku čára. Nejdelší vyhrává*), v jiných se uplatňuje náhoda (*Volá se deset vymyšlených čísel. Vyhrává ten, kdo dostane nejvíce odpovědí.*), v dalších pak překonání stereotypních vzorců chování (*Zdravte všechny dívky, které potkáte. Když odpoví úsměvem získáte bod. Nejvíce bodů vyhrává.*), ještě jiné směřují ke změně, k zásahu do života, ač je to změna docela bezbolestná, ba příjemná (*Opatři si kočku!*).“²⁴

V roce 1966 se skupina *Aktuálního umění* zformovala do hnutí *Aktual*. Zde již nebyli příslušníky jenom aktéři s uměleckým záměrem, ale prostí lidé s touhou změnit svůj dosavadní život. Objevují se hesla „žít jinak“ nebo „keep together“. V roce 1967 také vzniká hudební kapela *Aktual*. Vůdčí osobností se opět stal Milan Knížák, který se již od mládí hudbou zabýval: „Celý život jsem se zabýval hudbou, už jako kluk jsem komponoval disharmonický jazz. Kolem dvanácti let jsem taky psal šlágry. V první polovině šedesátých let jsem se zabýval destruovanou hudbou, různě jsem lámal gramofonové desky, škrábal jsem na ně a podobně. Umělecký svět si tohle moje průkopnictví uvědomuje, jsem zastoupen v mnoha publikacích, které se tomu věnují.“²⁵ Hudební skupinu plánoval již před vznikem hnutí *Aktual*, ale nakonec k založení došlo až později a tak název vznikl přirozeně ve spojení s hnutím. Texty písní jsou provokativní a jednoduché. Mají formu hesla. Některé z nich, například text *Opatři si kočku*, navazují na Knížákovi akce. Vždyť i destrukci hudby uplatnil Knížák veřejně již v roce 1965 jako součást akce *Druhé manifestace aktuálního umění*.²⁶

V roce 1968 pozval George Maciunas Milana Knížáka do USA. V americkém prostředí realizuje ve společnosti *Fluxu* své akce a navazuje s jeho představiteli bližší přátelské vztahy. Stává se ředitelem východního *Fluxu* a vyjadřuje potřebu jednoduchých a čistých rituálních akcí. Roli v této proměně od náročných happeningů ke zjednodušení pravděpodobně sehrály komplikované akce amerických aktérů, kterými byl český autor zklamán. V dubnu roku 1970 je vyzván československými úřady k návratu do rodné země. Poté co se vrátil zakládá

²⁴ Viz pozn. 20, s. 246.

²⁵ Milan Knížák, *Písně kapely Aktual*, MAŤA, Praha 2003, s. 19.

²⁶ Tamtéž, s. 29.

alternativní komunu s novými sociálními vztahy a znovu ve svém prohlášení zdůrazňuje touhu „žít jinak“: „Už dnes začíná proces nepotřebnosti matematického myšlení (i když se zdá, že kulminuje nebo právě proto) a v okamžiku totální automatizace vymizí úplně. Nebude možno konkurovat chladné logice a strojové rychlosti samozdokonalujících se automatů. Člověk bude muset nalézt jinou oblast posuzovacích parametrů. Určit kvalitu traktoru podle vůně. Milovat prolinání plynů. Vyučovat hlazení kočičí srsti. A AKTUAL chce vychovávat učitele pro tyto profese. Je to možno chápat jako druh primární osvěty, jako hygienu, jako projev anonymního mesiášství. A přitom tato činnost není ničím výjimečným. Jen prostým doplňováním chybějícího. Ordinováním chybějících vitamínů.“, dále vyzývá „Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky a co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní prohlídky, atp.... jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vznikat, aby mohly být řešeny. Je lhostejné jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May nebo příslušník VB mohou být spolutvůrci.“²⁷

Knižák se představuje vznik ideální obce a nastolení svobodného života se vším všudy. Tato myšlenka se nerealizovala nejen kvůli tehdejšímu režimu, ale i proto, že se komuna stala místem nesourodého společenství, kde docházelo k vykořisťování silnějších jedinců slabšími. Velká míra exhibicionismu, rozdílnost názorů a zklamání vedlo k ukončení komuny v roce 1973.

2.4 Umělecko - historické předpoklady akčního umění na Západě

V době, kdy Vladimír Boudník prováděl své skromné akce v pražském prostředí, probíhaly na *Black Mountain College* v Severní Karolíně náročné realizace, které se podobaly spíše výstřednímu divadlu. Těmto šokujícím inscenacím se nepřiblížily ani české happeningy na konci šedesátých let a měli málo co společného s performancemi let sedmdesátých a osmdesátých. Prostor, na které tyto bouřlivé akce západního světa reagovaly, se lišilo od toho našeho, a proto tyto divoké akce u českých autorů nikdy nenašly odezvu a ani pochopení. Bližšími byly českému prostředí akce Chrise Burdena a Terryho Foxe v sedmdesátých a osmdesátých letech.

2.4.1 Zapadní Evropa

Vývoj akčního umění zde ovlivnil futurismus, dadaismus a surrealismus. „*Velké večírky (grande serata) italských futuristů začaly v roce 1910 a staly se prvním článkem historie*

²⁷ Milan Knižák, *Milan Knižák / Něco*, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy 1992, s. 18.

akčního umění dvacátého století.“²⁸ Bouřlivá vystoupení útočila proti společnosti a tradičnímu umění (podobná šokující představení probíhala později na Black Mountain College). Futuristé veřejně obdivovali válku „jako jedinou hygienu lidstva“. Kromě toho byli futuristé zaujati, stejně tak jako později americký umělec John Cage, netradičním zvukem, který doprovázel jejich vystoupení. *„Futuristická láska k automobilům, lokomotivám a parníkům pronikla i na koncertní pódia, kde běžné harmonické akordy nahradilo „umění hluku“, vyluzované zařízením napodobující zvuky strojových mechanismů. Futuristé prohlásili minulé století za „éru ticha“, kterou přerušil až průmyslový rozvoj století devatenáctého: nabídl lidským smyslům něco neslychaného – řvoucí automobil „s výfuky podobným hadům s výbušným dechem“. Zvuk motorů se měl stát novou slastí pro lidské ucho, měl být signálem síly nadcházející technické civilizace.“*²⁹ Cagův návrh skladby pro kvartet, který by se skládal z výbuchu motoru, větru, srdečního tepu a sesunu půdy, má k hudebním experimentům futuristů velice blízko.

Následoval dadaismus se svými kabarety a večírky pořádanými od roku 1916 v Cabaret Voltaire v Curychu. Stejně jako futuristi šokovali dadaisti svými večírky. Objevovaly se podivuhodné masky, kostýmy a abstraktní básně. Toto hnutí zasáhlo řadu významných měst - New York, Berlín a další. Jistou podobnost shledáme v experimentech pozdějšího německého Bauhausu. Důležitou postavou pro následující vývoj moderního umění po celém světě se stal těžko zařaditelný Marcel Duchamp.

Roku 1922 se koná poslední výstava dadaistů a řada z nich přechází počátkem dvacátých let k novému hnutí - surrealismu. Dadaismus přispěl prvky náhody a možnosti považovat předmět každodenní potřeby za umělecké dílo (Marcel Duchamp a jeho readymade), surrealismus bude nyní prozkoumávat oblasti lidské psychiky. Úlohu zde hraje sen a lidské podvědomí bez zásahu vnější kontroly. Pro vývoj akčního umění byly klíčové jejich umělecké večírky a neobvyklé instalace výstav.

Rozvoj evropské performance v pozdních padesátých letech probíhal paralelně s vývojem v USA. Tématem evropských performerů, poznamenaných přímou zkušeností s druhou světovou válkou, bylo především vyjádření se k politickým událostem. V této době byla již celá řada uměleckých postav experimentujících na poli akčního umění. Pro názornou představu uvádím tvorbu francouze Yves Kleina z přelomu padesátých a šedesátých let a němce Josepha Beyuse z let šedesátých a sedmdesátých.

Yves Klein začal kolem roku 1950 tvořit své monochromní malby přinášející „Kleinovu mezinárodní modrou“. Prostřednictvím monochromů se začal osvobozovat z malířství a začínala tak jeho cesta k živému umění. Stejně jako tyto neviditelné malby byla neviditelná jeho práce *Le Vide* (Prázdnost) z roku 1958 (představil ji v Clert galerii). Tehdy prezentoval

²⁸ Viz pozn. 5.

²⁹ Tamtéž, s. 11.

„prázdný“ bílý prostor galerie v kontrastu s Kleinovou modrou namalovanou na fasádu galerie. Podle něj byl volný prostor naplněn modrou senzibilitou. Zatímco fyzická modrá byla za dveřmi, ta opravdová se nacházela uvnitř v prostoru galerie.³⁰ Vrcholem zaujetí jeho vlastní barvou byla *Anthropométries de l'Epoque Bleue* (Antropometrie modrého období) prezentovaná v roce 1960. V této fázi se odpoutal od malířského štětce a začíná malovat přímo lidskými těly. Ty se stávají živými štětci a on zůstává čistý, beze stopy po tvorbě uměleckého díla. Podle jeho příkazů se modelky namáčely do Kleinovy internacionální modré a obtiskovaly svá těla na plátna za doprovodu orchestru hrající Kleinovu monotónní symfonii. Ve stejném roce prezentoval svůj *Skok do prázdna*. Fotografie z této akce ukazuje Kleina v momentě, kdy se jeho nohy odlepují od povrchu a letí do prázdného prostoru. Tento snímek najde ve světě veliký ohlas, který se objevil i v českém prostředí. O dva roky později uskutečňuje akci, ve které se zbavuje závislosti na materiálním světě. Nabízí zde k nákupu něco neobyčejného výměnou za zlaté plíšky. Poté co nákup proběhne vhazuje kousky zlata do Sieny a požaduje na kupcích, aby spálili stvrzenky nákupu. Jenom tak nezůstane po proběhlém obchodě (s uměním) žádná stopa.

Také Joseph Beuys usiloval o transformování každodenního života do oblasti umění. V jeho akcích se objevují stálé symboly, například mrtvý zajíc, máslo, plst' atd. V roce 1965 Beuys pokryl svoji hlavu medem a zlatým plátkem. Do rukou vzal mrtvého zajíce a prováděl ho po expozici svých kreseb a maleb. Poté si sedl do rohu a pokračoval v objasnění významu těchto prací mrtvému zvířeti. Téma konverzace se u něj objevuje častěji. Akce *Coyote: I like America and America likes me* (Kojot - Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě) se snažil navázat kontakt s (americkým) kojotem. Tato akce proběhla v New Yorku v roce 1974. Po příjezdu na letiště, byl, zabalený do plsti, převezen do galerie, kde měl strávit sedm dní s kojotem. Akce měla připomínat situaci amerických indiánů a vztah mezi Amerikou a Evropou.

2.4.2 USA

Americké akční umění v druhé polovině 20. století mělo skutečně na co navázat. Performance začala v USA již koncem třicátých let a její vznik byl podmíněn příchodem evropských válečných exilantů do New Yorku.³¹ Již v roce 1933 vzniká v Severní Karolině výše zmíněná *Black Mountain College* a její ředitel John Rice zve Josefa Alberse, bývalého učitele Bauhasu, aby se ke škole připojil. Albers následně v roce 1936 přizval ke vzájemné spolupráci svého dřívějšího kolegu, Xantiho Schawinského. Ten otevřel své *stage studies* a pokračoval v nich ve svých experimentech z německého Bauhausu. Byly to jakési vizuální podívané, odehrávající se na jevišti a studující základní jevy světa.

Ve stejnou dobu, kdy vzrůstala reputace výše zmíněné školy, John Cage a Merce

30 RoseLee Goldberg, *Performance art. From Futurist to the present*, Thames & Hudson, London 2001, s. 145.

31 Tamtéž, s. 121.

Cunningham vytvářeli své experimenty v New Yorku. Tvorba Johna Cage, který je znám pro své zaujetí výzkumem hudby a zvuků s prvky náhody a neurčitosti, vyvrcholila v díle nazvaném 4“ 3“. Představitel David Tudor tehdy zasedl za piano a během čtyř minut a třicet tři sekund, kdy pohyboval svými ruky nad pianem, jako kdyby skutečně hrál, nezazněl jediný zvuk, ale přesto v místnosti nebylo ticho. John Cage tak poukázal na fakt, že absolutní ticho neexistuje, vždy uslyšíme (třebaže nám neznámý) zvuk. Tanečník Merce Cunningham přispěl svými novými tanečními praktikami, opouštějící klasické taneční prvky ve prospěch přirozeného lidského pohybu, nezávislého na rytmické struktuře hudby. Není divu, že oba dva začali spolupracovat a byli pozváni do letní školy *Black Mountain College*. V roce 1952 zde realizovali svůj *Untitled Event*, který se zapsal do podoby pozdějších eventů amerického prostředí.

John Cage se později stal učitelem na *The New School for Social Research* v New Yorku a mezi jeho žáky patřil například významný představitel hnutí Fluxus, Allan Kaprow. Tento autor definice happeningu přeměnil své environmenty v happeningy se vzrůstající odpovědností pozorovatele.³² Došlo k aktivnímu zapojení diváka tak, jak to činí české akční umění v pozdních šedesátých let 20. století. Na podzim roku 1959 realizoval v New Yorku *18 Happenings in 6 Parts*, jednu z raných příležitostí pro širší publikum navštívit, tyto jinak soukromé události a to byl jeho skutečný počátek akčního umění.

³² Tamtéž, s. 128.

3. Introvertní léta sedmdesátá

Během letní noci v srpnu roku 1968, obsadila Československo vojska Varšavské smlouvy a zmařila tak vrcholící „pražské jaro“, období politického uvolnění a úsilí lidu o reformu. Obyvatelé země se podobně jako před dvaceti lety, ocitli před děsivou budoucností bez vlastního přičinění. Boj o svobodu vrcholící na konci šedesátých let byl násilně potlačen. Následek této vojenské akce byl deprimující, nastalo období pochmurné normalizace. Prvního tajemníka ÚV KSČ, Alexandra Dubčeka vystřídal Gustav Husák, jehož vedení zrušilo všechny reformy šedesátých let a očistilo sociální a kulturní instituce od těch, kteří se na nich podíleli či nesouhlasili s přicházející normalizací. Cílem bylo obnovit autoritu režimu, která pro Československo znamenala mravní devastaci a zastavení svobodně se rozvíjející kultury šedesátých let. Skončila tak iluze svobodného demokratického státu a mnozí na tuto ztrátu reagovali odchodem ze země. Nastala další mohutná vlna emigrace.

Léta sedmdesátá byly dobou tuhé cenzury, úpadku svobody a nárůstem korupce. Lidé na nátlak reagovali dvojím způsobem života - oficiálním, podle toho jak si režim přál a soukromým, jak by si ve skutečnosti přáli oni. Již v lednu roku 1969 vyjádřil svůj protest proti přicházející normalizaci mladý student Jan Palach svým upálením, jen o měsíc později následován Janem Zajícem a v dubnu Evženem Plockem. Mezi léty 1973-1977 se utvářelo disidentské hnutí Charta 77, které prvního ledna roku 1977 vystoupilo se svojí výzvou k vládě, aby dodržovala občanská a lidská práva v souladu se závěrečným aktem KBSE (Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě). Byla to jedna z nejvýznamnějších akcí odporu vůči režimu a normalizaci. Manifest, vytvořen lidmi různého povolání, byl prohlášen za protistátní a signatáři začali být pronásledováni. Řada z nich musela opustit svá zaměstnání, jiným bylo dokonce odebráno občanství a pod nátlakem donuceni k emigraci. Mezi signatáře Charty 77 patřilo také přibližně 47 umělců (např. Otakar Slavík, Anna Fárová či Jiří Kolář). Její vliv, však zůstal v Československu omezen. Ve své samizdatové formě nezasáhla větší část obyvatelstva země a byla spíše výplodem pražského prostředí. Na konci osmdesátých let, v době postupného rozpadu „Východního bloku“, se stala Charta 77 aktivnější a později se podílela na politickém převratu Československa. Vedení KSČ na ni reagovalo Antichartou, prohlášením - Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru. Pod nátlakem nebo bez, ji přece jenom řada osob kulturního života podepsala a vyjádřila tak svůj nesouhlas s prohlášením Charty 77. Legitimizovali tak vládní perzekuci signatářů, kteří ji podepsali.

Vedle členů Charty 77, zde byli další disidenti, kteří bojovali proti režimu vydáváním samizdatové literatury, protestními akcemi apod.

3.1 Následky normalizace pro české umění

Pro uměleckou oblast znamenala normalizace další zklamání. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých doznávaly projekty plánované koncem šedesátých let, ale poté nastává období exkomunikace z centrálních výstavních síní a kruté pronásledování. Přece jenom intelektuální a umělecká vrstva patřila odjakživa k nejvíce nebezpečným a bylo potřeba ji kontrolovat. Umělci, jenž se znovu nepodřídili režimu, setrvali nadále na polooficiální půdě, pro kterou se vytvořil pojem „šedá zóna“. Relativní umělecká svoboda, která byla dosažena v roce 1964 na druhém sjezdu Svazu československých umělců, byla znovu násilně omezena. Tehdy se podařilo Bloku výtvarných skupin prosadit své návrhy a do čela svazu vybojovaly Adolfa Hoffmeistera. Jednotlivé body usnesení druhého sjezdu přinesly pozitivní změny ve výstavních aktivitách, ediční činnosti i v oblasti navázání vztahu českého umění k zahraničí.³³ Pod záminkou „kontrarevolučního postoje“ byl nyní tento Svaz rozpuštěn a nahrazen novým, do kterého bylo přijato přibližně jen osm procent jeho dosavadních členů.³⁴

Zásahy režimu vedly k rozdělení umělecké sféry: „V roce 1969 započalo hlídání kultury, opětovně centrálně řízené. Šlo především o omezení svobody projevu, která údajně bránila normalizaci poměrů. Režim její provádění prezentoval jako legální proces, který po věcné stránce nebyl než uplatněním osvědčené metody „cukru a biče“. Cukr byl určen ambiciózním umělcům, kteří během předchozích let neuspěli v otevřené tvůrčí soutěži a ztratili dominantní postavení v profesních svazech. Režim se jim odměňoval tučnými výdělky, tituly, profesurami i řadou sociálních výhod. S bičem se zacházelo se všemi, kteří na prahu normalizační doby dávali zřetelně najevo, že se nechtějí podříditi vůli novopečených vládců a s okupací země nesouhlasí.“³⁵

Nežádoucí umělci nedostávali veřejné zakázky a Český fond jim znemožnil prodej výtvarných děl, který je brzy podrobil dalšímu tlaku: „Pokud se umělci chtěli živit výtvarnou prací a vyhnout se obvinění z příživnictví, museli se u fondu povinně registrovat. Pud sebezáchovy tak v různé míře nutil výtvarníky ke kompromisům, aniž by to znamenalo, že by většina z nich s oficiální politikou souhlasila; vedl ke schizofrenii, v níž na jedné straně stálo soukromí jako oáza svobodného myšlení a na straně druhé veřejná sféra, ve které chování většiny občanů navenek odpovídalo přáním režimu. Soukromý ráz práce v ateliéru toto rozdvojení podporoval. Mnozí navíc argumentovali, že se výtvarníci tradičně straní účasti na politice a nepřebírají odpovědnost za stav společnosti v podobné míře, jako to činí spisovatelská obec. V otevřené politické opozici tak setrvala jen malá vrstva

³³ Výtvarná práce XII, č. 22, 1964, s. 1-2, 8. , in: *České umění 1938-1989. Programy / kritické texty / dokumenty*, Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková ed., Academia, Praha 2001, s. 252.

³⁴ Jiří Ševčík, *Léta sedmdesátá a osmdesátá*, in: viz pozn. 20, s. 370-371.

³⁵ Tamtéž.

výtvarníků, jejich počet však se silicím odporem k režimu během osmdesátých let vzrůstal.“³⁶

České umění se však ve vývoji nezastavilo. Výstavní činnosti galerií převzaly „výstavy“ v prostorách ateliérů a později kulturní domy a objekty druhořadého významu. Mladá generace umělecky dospívala a opouštějící své vzory přinášela své vlastní umění. Temnou dobu přežívali nadále díky vzájemné solidaritě a setkání ve svých domovech, tak neblahá situace přispěla alespoň ke sblížení generací. Ústřední postavou schůzek byl teoretik a historik umění Jindřich Chalupecký. Umělci mohli svá díla konfrontovat mezi sebou a předávat si informace o situaci umění v zahraničí. V důsledku toho se mohly objevit v československém umění vlivy nových západních proudů - minimalismu a konceptualismu, vznikaly instalace a environmenty a nastalo vrcholné období českého akčního umění.

3.2 Vznik performace jako podvědomé reakce na dobu

Kolektivní happenings šedesátých let, které vyzývaly diváka k aktivní účasti, vystřídaly v sedmdesátých letech existencionálně laděné performance. Vliv na toto ztišení mělo několik faktorů - příchod nových uměleckých směrů (minimalismu a konceptualismu), tehdejší politické události a jak upozorňuje Milan Knižák - zaleknutí se šokujících západních akcí a dobové zájmy (např. o východní filosofii, jógu).³⁷ To vše formovalo akční umění sedmdesátých let. Nejvíce určující však byla osobnost aktéra, který si podvědomě vybírá zdroj svým intelektem a povahou. Ty ovlivňují náš přístup k životu i k umělecké tvorbě.

Působišťem akcí tohoto desetiletí se u řady autorů stala příroda. V roce 1981 napsal, historik a teoretik umění, František Šmejkal článek *Návraty k přírodě*, kde se tímto odchodem z městského prostředí zabýval, ale ve kterém spatřuji nedorozumění: „*Pravě tento transfer umělecké aktivity do volné přírody se mi zdá pro současnou tvorbu velmi symptomatický. Není totiž pouhým únikem z přetechnizovaného světa městské civilizace. Je to pokus o nalezení lidštější alternativy k zmechanizovanému způsobu života ve vyspělé industriální společnosti a zároveň je to určitá forma protestu, signalizující nebezpečí, které tato civilizace přináší. A není jistě náhodou, že k němu dochází v době, kdy vzniká ekologické hnutí.*“³⁸ Nesoudila bych tento obrat obecně jako únik před moderním světem a jeho vymoženostmi (souhlasím s názorem performera Milana Kozelky, že v tehdejší Československu přetechnizovaný svět nebyl a spojení s výše zmíněnými důvody považuji za nešťastné).³⁹ Příroda, je spíše jedním z míst, kde mohli autoři prostřednictvím akcí hledat odpovědi na stejné otázky, jež si kladli také ti, kteří nadále setrvali v městském prostředí.

Cílem je porozumět smyslu lidské existence a poznat sama sebe. Proto přechod od

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Viz pozn. 3, s. 419.

³⁸ František Šmejkal, *Návraty k přírodě*, in: Výtvarná kultura č.3/1990, s. 16.

³⁹ Rozhovor autorky s Milanem Kozelkou, prosinec 2009

happeningu k soukromé performanci. Důležitější než umístění je forma těchto akcí. Některé se podobají starověkému rituálu (např. Milan Knižák), body artové akce vystavují lidské tělo psychické či fyzické zkoušce (okruh autorů kolem Petra Štembery) a ostatní působí svoji zjevnou jednoduchostí (např. Jiří Kovanda). Každý z těchto projevů je jiný a odvíjí se od charakteru autora. „*Jejich podoby byly pochopitelně závislé na temperamentu, osobním založení a intelektuálním vybavení jednotlivých umělců.*“⁴⁰

3.2.1 Potřeba dokumentovat

V sedmdesátých letech rostla potřeba autorů dokumentovat své akce. Prostředkem dokumentace se stala především fotografie umožňující zachycení jinak těžko uchopitelného projevu.⁴¹ Happeningy šedesátých let ji tolik ještě nepotřebovaly a pokud vznikala, byla spíše vzpomínkou na společné prožitky akce (což vyplývá z jejich hravého charakteru):

„*U happeningů byl dokument poctíván jako něco přídavného, okrajového, často dokonce škodlivého. (Někteří autoři dokonce zakazovali na svých akcích fotografovat, záměrně nevytvářeli žádné dokumenty atp.). U performances je tomu naopak. V drtivé většině je tu dokument podobným prvkem jako u malíře obraz, u sochaře socha, u spisovatele kniha atp. (Obraz malovaný epizodou našeho života.) Často soukromnost (velesoukromnost) performances, a přitom touha (často asi jen podvědomá) po komunikaci, dala vznik tomu, že mnohé z těchto akcí vznikají jen jako záminka pro vytvoření dokumentu.*“⁴² Tak na nás mohou působit fotografie akcí např. Miloše Šejna, především ty s ohněm, Kovandovy performance na Václavském náměstí, Milerovy modelové situace a další. Někdy se tak ocitáme v nejistotě, zdali byl cílem akce prožitek či její zachycení.

Mnohé snímky bychom mohli zařadit ke konceptuální fotografii. Ve stejné situaci se však ocitli i američtí umělci, např. Richard Long či Deniss Oppenheim, kteří své akce také dokumentovaly médii fotografie. Už během sedmdesátých let se snímky (nebo snad už spíše produkty?) akčního umění staly předmětem obchodu a tak věci, které sami o sobě nemají cenu přesáhly mnohdy důležitost samotné akce.⁴³ K fotografii, jako záměrnému dokumentu, se přiklonil pražský okruh kolem Petra Štembery: „[...] *mimo jiné i proto, že řada akcí byla skutečně „podzemní“ a nebylo často ani prostě fyzicky možné, aby při nich byli všichni, kdo měli zájem. [...] Ale nikdo z nás nechápal fotografii jako nějaký estetický artefakt, sběratelský předmět či co, ale jako informaci, záznam o tom, že tehdy a tehdy, tam a tam se stalo to a to. Asi jako když vidíš někde v novinách fotku z nějaké události. A tak jako je fotka v novinách bez textu („popisky“) často nemá, tak i fotografie z akcí často řeknou málo nebo vůbec nic bez stručného popisu akce. Tím se liší od „estetické“ fotografie,*

⁴⁰ Viz pozn. 38, s. 18.

⁴¹ Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, Praha 2004, s. 72.

⁴² Viz pozn. 1, s. 421.

⁴³ Tamtéž, s. 264.

*kteřá mluví i bez názvu, datování atd. Tedy fotografie jako informace.*⁴⁴ Ve vztahu k fotografii pokročil Karel Miller, který snímky považuje dokonce za hlavní výrazový prostředek akce. „*Sama akce nic nepředvádí, ukazuje až fotografie... mým publikem jsou ti, kdo se dívají na fotografie. Bez fotografického „záznamu“ by moje akce měly smysl pouze pro mě samotného. Já je totiž dokážu i tak uvidět.*“⁴⁵ Autor zároveň snímky považoval jako jedinou možnost zpětného hodnocení účinku akce a tedy příležitost jak ji později případně upravit.

3.3 Nové směry: minimalismus a konceptualismus

Mezi léty 1963 až 1965, kdy minimalismus vzbudil zájem uměleckého světa New Yorku samostatnými výstavami děl Donalda Judda, Roberta Morrisa, Dana Flavinu a Carla Andreho, vznikaly v českém prostředí, bez přímých kontaktů a téměř současně, díla usilující (stejně jako ta americká) o proměnu a očistu výtvarné formy.⁴⁶

V roce 1963 se Stanislav Kolíbal zúčastnil soutěže plastiky pro budovu českého velvyslanectví v Brazílii. Návrh pojmenovaný *Křídla* soutěž nevyhrál, ale je počátkem Kolíbalovy práce s čistými geometrickými formami, tak jak s nimi pracovali američtí minimalisté. Výhercem se stal Čestmír Kafka, který stejně jako zmíněný Kolíbal, ale také např. Hugo Demartini, Dalibor Chatrný, Zdeněk Sýkora a Karel Malich, usiloval o formální zjednodušení. Minimalismus se v českém prostředí neprojevil jako jednotný směr a ani nebyl programem žádné umělecké skupiny. Stal se jednou z tendencí, která odpovídala potřebě českých autorů zbavit formu zbytečnosti a u některých také reakcí na romantické sklony informelu, který se objevil v českém umění počátkem šedesátých let. Projevy, které osvobodily tvar jsou označovány v českém prostředí jako konstruktivistické (především tvorba Radoslava Kratiny, Huga Demartiniho, Zdeňka Sýkory a Karla Malicha) a představily se výstavou *Konstruktivní tendence* v roce 1966.

Směrování ke konstruktivnímu umění se však projevilo již v roce 1964 na výstavě skupiny *Křižovatka* (práce Zdeňka Sýkory a Karla Malicha) a *UB12* (tvorba Zdeňka Sýkory, Karla Malicha, Huga Demartiniho a Jiřího Koláře). O čtyři roky později proběhla druhá výstava *Křižovatky* (*Křižovatka a hosté – Nová citlivost*), která zahrnovala přibližně třicet autorů (např. Václav Boštík, Hugo Demartini, Milan Grygar, Jiří a Běla Kolářovi, Stanislav Kolíbal, Radoslav Kratina, Jan Kubíček, Karel Malich, Zorka Ságlová, Otakar Slavík, Zdeněk Sýkora a Jiří Valoch), z nichž se někteří ve své tvorbě rozešli s organickou přírodou a následovali svět vytvořený moderní civilizací. Tehdejší konstruktivistické úsilí podnítilo

44 Ludvík Hlaváček, Vzpomínka na akční umění 70. let, in: Výtvarné umění č.3/1991, s. 63.

45 Karel Srp, *Karel Miller, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 11.

46 Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí*, Slovart, Praha 2002, s. 236.

také vznik seskupení *Klub Konkrétistů* (1967), které se uvedlo výstavou v lednu roku 1968. Mezi vystavující patřili např. Václav Cigler, Milan Grygar, Jiří Hampl, manželé Kolářovi, Stanislav Kolíbal, Radoslav Kratina, Jan Kubíček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora a Jiří Valoch.

Konstruktivismus byl jednou z možností nového řešení prostoru a není náhodou, že ruský konstruktivismus a suprematismus zaujal i americké minimalisty.⁴⁷

V roce 1967 napsal Dan Flavin o minimalismu: „Symbolizovat znamená umenšit se, ztenčit“ a právě jednoduchost tvaru způsobila, že byl z počátku tento směr západními kritiky ohodnocen jako chladný a anonymní.⁴⁸ „*Jako hnutí se minimalismus zformoval v souvislosti s velkou soubornou výstavou Elementární struktury - mlaší sochaři z Ameriky a Británie, kterou uspořádalo Jewish Museum v New Yorku v roce 1966. Záhy se tento termín minimalismus začal užívat pro díla amerických sochařů Andreho, Richarda Artschwagera (1923), Ronalda Bladena (1918-1988), Larryho Belle (1939), Flavina, Judda, Sola LeWitta (1928), Morrisa, Beverlyho Peppera (1924), Richarda Serry (1939) a Tonyho Smithe (1912-1980), britských umělců sira Anthonyho Cara (1924), Phillipa Kinga (1934), Williama Tuckera (1935), Tima Scotta (1937) a pro malby autorů pomalířské abstrakce.*“⁴⁹

U diváků vzbuzovala díla pochyby o jejich uměleckosti a síle obsahu. Ačkoliv to vypadalo, že minimalistická tvorba postrádá hlubší smysl, odmítala naopak prvoplánovost. Požadovala intelektuální zapojení přijímatele, protože jenom tak mohl být odhalen nový způsob nazírání, které minimalistická díla vyžadovala. Minimalistický objekt „vytahuje vztahy z díla ven“, jak vysvětluje Morris, „a činí z nich funkce prostoru, světla a divákovu zorného pole“. Je tedy nutno říci, že se zde zrodil nový model významu: všechno v díle existuje jen na jeho povrchu, povrchu, který je neustále zranitelný vůči hře světla a divákově perspektivě. „Dokonce ani nejméně změnitelná vlastnost díla, jeho tvar, nezůstává konstantní“, tvrdí Morris, „protože je to divák, kdo mění tvar neustále tím, jak mění svou pozici vůči dílu“⁵⁰ Díla se stávají racionálními a přestože vznikají v opozici k hodnotám abstraktního expresionismu (podobně jako v českém prostředí vůči informelu), pokračují v jeho procesu odosobnění umělecké tvorby. Abstraktní expresionismus se zbavil autorství anonymním uměleckým gestem (např. prostřednictvím litím barvy z plechovek), minimalismus jej vypuzuje neosobními technickými materiály (plastem, plexisklem, kovem, cihlami atd.) a jejich průmyslovou výrobou. Ta umožňovala jejich opakování (vytváření kopií) a naplnění cíle zničit hodnotu „originálu“.

Stupňující role racionality spojuje minimalismus s pozdějším konceptualismem. Oba proudy se v českém prostředí v sedmdesátých a osmdesátých letech vzájemně

47 Tamtéž.

48 Tamtéž, s. 238.

49 Tamtéž.

50 Viz pozn. 2, s. 493.

doplňovaly: „*Vliv minimalismu a konceptuálních tendencí, nebo alespoň souběh s nimi je v řadě projevů patrný. Tradiční závěsný obraz a tradiční socha jsou často naleptávány destruktivními postupy, význam se soustřeďuje k ideální roli kresby, díla se často ocitají na hranici mezi disciplínami.*“⁵¹ Pocit narušení konvencí uměleckých kategorií je opodstatněný. Významný představitel minimalismu, Donald Judd, se jím zabýval v článku *Specifické objekty* z roku 1965. Minimalistické umění je pro něj mostem mezi malbou a sochou, tak vnímá díla Franka Stelly, které se díky jedinečné iluzi prostoru stávají trojrozměrnými.⁵² V českém prostředí se záměrem podobají např. labilní objekty zmíněného Stanislava Kolíbalu, krajiny ticha a prázdna Čestmíra Kafky či zdeformovaný prostor Dalibora Chatrného.

Konceptualismus vrcholil na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Požadavek zapojení intelektu diváka, který kladl minimalismus, byl cílem. Konceptuální umění se vzdalo fyzického objektu ve prospěch myšlenky, která se stala uměleckým dílem a forma, jenž ji sděluje (např. performance, instalací, video art, fotografie atd.) je jen nástrojem k prezentaci. „*Pro konceptuální umělce byl důležitý především Marcel Duchamp, který jako první prosazoval umění, vznikající nikoli na základě morfologické podobnosti, ale myšlenky [...]. Ready made představovaly takové umění, v němž přestal platit důraz na „technickou“ zručnost tvůrce, ovšem nešlo ani tak o negaci samotné manuální zručnosti, ale pouze logiky umění, která z této dovednosti vycházela.*“⁵³ „*Konceptuálních aktivit si všimaly velké souborné výstavy již před rokem 1969. V roce 1970 pak termín získal oficiální uznání výstavou Konceptuální umění a konceptuální aspekty v newyorském Cultural Center.*“⁵⁴ Mezi hlavní představitele směru patří John Baldessari, Joseph Beuys, Mel Bochner, Jan Dibbets, On Kawara, Joseph Kosuth a Gerhard Richter. Konceptualismu se v polovině sedmdesátých let ocitl v krizi a zdál se být u konce. Přesto se v osmdesátých letech vrací v postkonceptuální podobě, v devadesátých se označuje jako neokonceptuální a je také jednou z tváří současného umění.

Minimalismus svým úsilím o zapojení intelektu do podoby uměleckého díla ovlivnil pozdější konceptualismus usilující o „vizualizaci konceptu“.⁵⁵ Ten umožnil použití všech druhů materiálů, činností a přijal veškeré záměry vedoucí ke tvorbě. Směry se uplatnily nejen v klasických uměleckých disciplínách, ale (především konceptualismus) také ve fotografii, video artu, instalacích, land artu, jazykových experimentech a zasáhly také do akčního umění

51 Alena Potůčková, *Ticho a prázdno*, in: *Česká výtvarná scéna 1969-1985. Umění zastaveného času.*, Alena Potůčková, Ivan Neumann, Olaf Hanel, Jiří Šetlík, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 1996, s. 43.

52 Viz pozn. 2, s. 493.

53 Viz pozn. 41, s. 9.

54 Viz pozn. 46, s. 242.

55 Viz pozn. 39, s. 109.

(performance). „*A tak se zdálo, jak se zpívá v jedné písni, že „anything goes“ (cokoliv je možné).*“⁵⁶

3.3.1 Výrazová oproštěnost

Příčin, které vedly autory od hravých happeningů k formálně jednoduchým performancím (jak již bylo řečeno v předcházející podkapitole) byla v českém prostředí celá řada. Za jednu z nich je obecně považován příchod minimalismu a konceptualismu. Myslím si však, že mnohem důležitější roli v proměně sehrál vnitřní pocit autorů stáhnout se do ústraní a své veřejné projevy zaměnit za intimní, přirozeně jednoduché. Tímto se nevědomě přiblížili základnímu znaku internacionálních stylů minimalismu a konceptualismu, přičemž někteří z nich se k nim později přihlásili oficiálně. Samozřejmě, není možné tuto tezi aplikovat na celé spektrum akčních umělců tehdejší doby, přesto se přikláním k tomu, že Československo obehnané ostnatým drátem je navedlo k vnitřnímu jednání, než k přejímání směrů ze zahraničí, což bylo vzhledem k bariérám téměř nemožné. Jedinci se uzavírají sami do sebe, pokud se cítí ohroženi a tak si v tehdejší politicko - společenské situaci nejeden člověk připadal.

Ztráta komunikace v české společnosti zapříčinila, že některé performance se obrátily sami do sebe a staly se nečitelnými pro všechny ostatní. Autorovi stačilo, že je prožil a pochopil on sám. Místní představitelé pracovali ve ztížených podmínkách. Rozhodující roli tak hrálo místní omezení – finanční, časové i prostorové, které se tak paradoxně odrazilo pozitivně, protože naučilo performery minimalizovat věci na základ a zbavit je zbytečností, které jsou k vidění u západních aktérů.⁵⁷ Karel Srp ale upozorňuje, že výrazová oproštěnost, provázející umění doby normalizace byla „[...] *charakteristická i pro rané akce zahraničních představitelů (např. Vita Acconciho, Terryho Foxe a Chrise Burdena). Důraz na syrový materiál, věcně pojatý námět, bezprostřední smyslovou zkušenost, primární prožitek, názorově vyostřený a opticky zhuštěný projev, stáhl umělecký výraz na jeho vlastní dřev, způsobující až určitou uzavřenost a monologizaci.*“⁵⁸ Snaží se tak upozornit, že to nemusela být nutně kulturně – politická situace, která u nás vyvolala redukci vizuální stránky. Přesto si myslím, že i zahraniční aktéři reagovali na své politicko – společenské prostředí (studentské nepokoje, rasismus, vietnamské války, korupce, AIDS atd.), ale protože se lišilo od toho našeho, vzbuzovalo jiné otázky. Ty však svoji naléhavostí odpovídaly těm, které si kladli čeští autoři, a také volaly po jednoduchosti.

Tento způsob vyjadřování se však nestal pro všechny české aktéry tím hlavním (jediným možným) a tak se u některých (např. Petra Štembery, Jana Mlčocha) projevuje jen v několika performancích. Jsou tu, ale také ti, jenž se mu podmanili zcela. Mezi ně patří

⁵⁶ Viz pozn. 2, s. 542.

⁵⁷ Petr Štembera, Karel Srp, *Situace 11, Petr Štembera, performance*, Jazzová sekce, Praha 1981, s. 3.

⁵⁸ Viz pozn. 45, s. 5.

např. Karel Adamus, Jiří Kovanda, Karel Miller či Jiří Valoch. Přesto, že zejména u těchto autorů můžeme hledat souvislosti s minimalismem a konceptualismem, zmiňování budou všichni. Ať už k minimalistickému působení dospěli záměrně či ne.

Kromě toho se tu objevují opět činnosti, balancující na hranici akčního umění, které však odpovídají svojí tvářností tématu (minimalismu a konceptualismu). Podobně jako jimi byly v šedesátých letech akční přístupy (vedoucí stále ještě k uměleckému dílu a to zejména ke kresbě, malbě či plastice), vyskytují se zde aktivity, které jsou ve finále spíše instalacemi či zásahy do prostředí. S jejich posuzováním je to ještě obtížnější.

3. 3. 2 Hra s bílou na pomezí instalace a akčního umění

Počátkem sedmdesátých let zaujal **Miloslav Sony Halas** pracemi s gravitací: *„v pisáreckém parku pod sebe zavěsil několik velikých bílých pláten, do nejvyššího naléval barvy, které různě protékaly do spodních vrstev, a vzniklá „plátna“ nakonec vystavil na trávě. Jindy uvazoval stromy či malé stavby pro případ náhlé ztráty zemské přitažlivosti...“*⁵⁹ Původ „pláten“ bychom mohli označit akční malbou, ale jak se postavit k činnosti jejímž výsledkem jsou instalace či snad dokonce land artová díla?

Voda kontra gravitace, (Obrázek č. 5) z roku 1972 je jedním z příkladů. Fotografie z „akce“ ukazuje prostěradlo zavěšené, ale zároveň částečně ponořené a nad vodou zachycené čtyřmi klacky. Z dobového snímku mám pocit konceptuální instalace v přírodě, ale zároveň si uvědomuji fyzickou aktivitu autora, která projektu předcházela. Podstatná je však jednoduchost s jakou se tady pracovalo a dosáhlo působivého účinku. Každý divák musel jistě netrpělivě sledovat proces silového působení dřevěných holí, vody i prostěradla. V roce 1970 autor uskutečnil happening, kde už o jeho akčnosti nemůžeme pochybovat. *Pohled do svobodné země* byl stejně efektní jako prosté „stavby“. Tehdy (bohužel není možné najít přesnější časové určení) sezval přátelé na nádraží v Brně a spolu se židlemi je odvezl na Pálavu. Zde je nechal vystoupit na nejvyšší kopec, usadil směrem k Rakousku a po pár sekundách je hnal zase zpátky dolů. Následně jim vysvětlil, že se stali účastníky happeningu a na chvíli také mohli pohlédnout do nezávislého světa. Akce prostá, ba o to efektnější.

Druhým, jehož zařazení není jednoduché, je **Ladislav Hampl**. V *Akci Šipka* (1976), (Obrázek č. 6), stejně jako u Halasových zkoušek gravitace, předpokládáme velké fyzické nasazení autora, ale opět se blíží spíše instalaci a land artovému zákroku. *„Konceptuální průzkum a řada projektů, v nichž se znak šipky objevoval v nejrozličnějších souvislostech, vyvrcholil v deseti realizacích s šipkou, ušitou z 50 m dlouhého a 1 m širokého organtýnu. První se uskutečnila v červnu 1976, kdy v průběhu šití byla šipka postupně vytahována ze*

⁵⁹ Viz pozn. 8, s. 146.

dveří autorovy chalupy v Hrušově.“⁶⁰ Snímek zachycuje masivní šipku prolétající mezi stromy, která směřuje do neznáma jako jeden obrovský gigant. Tento kontakt s přírodou se podobá starší akci Jana Steklíka.

V roce 1970 uskutečnil **Jan Steklík** akci *Bílý pás v lese* (1970), (Obrázek č. 7). Ten se proplétal mezi stromy, stejně jako Hamplova šipka a také zviditelňoval trasu průchodu. Oba tak ozvláštnili prostředí chladnou nepřírozeností bílého materiálu. Autor se k akcím dostal logickým vývojem skrze modifikaci českého informelu do procesuálních zásahů do papíru (např. kreslením, přepalováním, propalováním atd.).⁶¹ Ve stejném roce provedl také kolektivní akce *Letiště pro mraky*, *Ošetřování lesa* a *Ošetřování jezera*. Podobně jako u Zorky Ságlové a (později zmiňovaného) Jiřího Valocha se Steklíkovi stalo cílem aktivní zapojení účastníka. Společné jim je i lyrické vyznění happeningu a efekt bílé (ať už to byly bílé plíny, tyče či papíry) v prostoru krajiny. *Letiště pro mraky*, (Obrázek č. 8), bylo poetickou akcí, během které se proměnila louka v letiště pro oblaka z bílého natrhaného papíru. „Ty pak byly sebrány na hromadu a zapáleny, takže mohly, nejen symbolicky, v podobě dýmu vzlétnout ke svým vzorům na obloze a splynout s nimi. Mraky jsou pro Steklíka symbolem svobody, protože v dobách totality mohly klidně putovat přes hranice a zase nazpátek.“⁶²

Bílá sděluje také *Letopočty Jiřího Tomana* (z roku 1964, pomocí bílé pásky psal na zem: 1964) a *Čarování* (1972) **Ladislava Nováka**. Tento autor přešel od experimentální poezie k vizuálním básním a koncem šedesátých let začal s akcemi v přírodě. První akce z roku 1970 „Byla určena slepicím: po obvodu velikého kruhu nasypal zrní, slepice se slétaly, zobaly a svými těly různě proměňovaly výchozí geometrický útvar.“⁶³ Poukazuje na Novákův neutuchající zájem o čáru (kresbu), který se projevil i ve výše zmíněném *Čarování*, (Obrázek č. 9). Tentokrát autor kreslil sám a to na povrch kamene. Magický, rituální význam potvrzuje název akce, protože jak upozorňuje Jiří Zemánek, „čára“ se změnila v „čarování“.⁶⁴

V roce 1970 vytváří **Eugen Brikcius** *Sluneční hodiny*. Bílé pruhy zachycují stíny postupujícího Slunce a tato čistá barva se objevuje i v kolektivních akcích **Jiřího Valocha**. Realizace *10 bílých čtverců a 50 metrů bílé* (1970), umožňovala účastníkům intervenci do přírodního prostředí. „Vše bylo rovnocenné, každý zásah, který v průběhu celodenního putování vznikl, byl stejně důležitý, všichni byli autory i aktéry, polarita autor – vnímatel byla zcela zrušena.“⁶⁵ Ve stejném roce provedl také projekt *12 bílých tyčí*, (Obrázek č. 10). Spolu s dvěma aktérkami přetvářel bílé laťky do několika variací. V jedné z nich byly sestaveny do tvaru čtverce, jindy jsou chaoticky rozházeny v prostředí lesíka nebo jsou naopak vzorně

60 Viz pozn. 12, s. 67.

61 Viz pozn. 8, s. 145.

62 Viz pozn. 12, s. 63.

63 Viz pozn. 8, s. 145.

64 Jiří Zemánek, *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa*, in: viz pozn. 20, s. 511.

65 Viz pozn. 8, s. 142.

poskládány za sebou v mírné svahu a vzbuzují tak pocit jezdeckých schodů či ohraničené cesty. Tato realizace mi podvědomě připomněla práci (*Bez názvu*) Donalda Judda, (Obrázek č. 11), z roku 1969, kterou tvoří deset měděných částí sériově uspořádaných a připevněných na zeď. Je to postupné řazení prvků a vzniklé napětí, které mi ji vybavily. Ačkoliv autor stále pracuje v rámci tradičního umění pohybují se tato díla také na hranici uměleckých kategorií. Přesto, že se podobají zevnějškem soše, mají spíše blíže k malbě. Donald Judd je proto nazýval „specifické objekty“.⁶⁶ Součástí se stává také zeď, ze které díla vyčnívají a mění se tak v trojrozměrné.

Blíže na nás mohou působit rovněž výtvoři Roberta Morrisa. Například *Mrak* (1964) byl „jedním ze sedmi soch z překližky, které byly vystaveny poprvé v době od konce roku 1964 do začátku roku 1965 na Morrisově důležité samostatné výstavě v Green Gallery Bellamyho. Tato výstava se stala nedílnou součástí historie minimalismu“.⁶⁷ Pracovní označení (objekty neměly název) je metaforickým názvem naznačující umístění objektu – zavěšení v prostoru galerie.

Shledání podobnosti je mým subjektivním dojmem, který vznikl při prohlédnutí fotografií mnoha akcí, konceptuálních projektů a zásahů českých tvůrců počátkem sedmdesátých let, během kterých byl použit bílý geometrický útvar. Čistota výrazu a účinné použití mi tak připomnělo minimalistické plastiky výše zmíněných autorů. Kromě toho, někteří z nich měli s akčním umění osobní zkušenosti. Například Robert Morris sám provedl několik akcí. Snažil se v nich vyjádřit svůj zájem o lidské tělo v pohybu. V jedné, nazvané „*Sit*“ (1965), oblečen do bílé a zakryt maskou (přesně kopírující rysy obličeje) manipuloval s prostorem posouváním prken do různých pozic, postupně tak odhaloval nahou ženu ležící nehnutě, na pohovce, připomínající Manetovu slavnou Olympii.⁶⁸ Pohyblivá prkna se tak ocitla v opozici nehybné figuře. Ve stejné době, kdy proběhla tato akce, vzrůstaly v americkém prostředí předsudky vůči minimalismu v sochařství. Ty se možná staly Morrisovi impulsem k jejímu uskutečnění, ale nezastavily jeho zaujetí pro jednoduchost a její převedení do objektů, jak jen to je možné. Říkal „*Jednoduchost formy nutně neznamená jednoduchost zkušenosti.*“⁶⁹

Tak to cítil i **Jiří Valoch**. Autor, patří k těm, kteří se od počátku vědomě přiklonili ke konceptuálnímu vyjádření za pomoci minimálního (minimalistického) gesta. „*Těžištěm jeho práce je slovo. Slovo má pro něj kvalitu výtvarného znaku. Kvalitu čáry, dělící plochy. Bodu kompozičně ovládající prostor.*“⁷⁰ Je nositelem významu, gestem. Verbum je mu vším! Nasvědčují tomu *body poems* již z konce šedesátých let a následující rozmanitá činnost.

66 Viz pozn. 46, s. 126.

67 Daniel Marzona, *Minimalismus*, Taschen, Slovart, Praha 2005, s. 78.

68 Viz pozn. 30, ns. 142.

69 Viz pozn. 67, s. 78.

70 Viz. pozn. 1, s. 320.

Je básníkem, tvůrcem vizuální i konceptuální poezie, fotografické poezie a konceptů, textových instalací a konceptuálních kreseb. (Od devadesátých let nad nimi převládají teoretické úkoly. Role teoretika a kurátora u něj splývá a od počátku souvisí s jeho vlastní tvorbou.) V dobách normalizace byl stěžejní osobností brněnského okruhu umělců a vedle kolektivních činností realizoval své první body artové akce. První z nich byla verbálním zásahem slova *Love*, (Obrázek č. 13), na lidské tělo. Anglický výraz (pro český logos láska) napsaný na hrudníku své vlastní ženy tak získal mimojazykový význam a dostal se do nového kontextu. V roce 1972 se autor podepsal sám na sebe. *Sebesignatura*, (Obrázek č. 14.), na první pohled evokuje *Living Sculpture* (1961) Piera Manzoniho. Ten v nich pokročil ještě o krok dále než Yves Klein, který se zbavil malířského gesta obtiskováním modelek na plátno. Piero Manzoni ho vyloučil totiž naprosto. Během jednodenní výstavy se podepisoval na různé části lidského těla, které se tak staly uměleckými díly. Certifikát potvrzoval důvěryhodnost a barevnost známky odlišovala, zdali se uměleckým dílem stala část těla či jim bylo celé. V této fázi se přiblížil francouzskému umělci Marcelu Duchampovi, který svými readymades posunul pojem chápání umění. (První byl vytvořen v roce 1914.)

Není náhodou, že se všichni tři (Klein, Manzoni i Duchamp) stali důležitými pro vznikající konceptualismus a jeho body artové rozšíření. Na slavný Duchampův ready-made z pánského pisoáru reagoval Bruce Naumann v *Autoportrétu jako fontána* (1966-1967), (Obrázek č. 15). Uměleckým dílem již není jen užitná věc, ale umělec (její uživatel), který je zachycen na fotografii prskající vodu. I když zde bychom mohli polemizovat, zdali není výsledkem zase spíše fotografie, podobně jako u Jiřího Valocha, než body artové dílo.

Původní Valochův záměr fotografie, jako dokumentace, se proměnil v samostatné konceptuální dílo. Příkladem je *Jiří Valoch pronouncing his poem poem* (1969), (Obrázek č. 16). Cílem, jako by nebyl samotný fyzický proces artikulace, ale její zachycení na čtyřech snímcích. Konceptuální fotografie u autora převládne v letech 1972 a 1973, kdy vznikají např. *Identifikace*, *Time pieces* či *Haiku*. Souvisí tak s celkovou konceptualizací tvorby autora.

V obdobné situaci se vyskytl také Karel Adamus, Karel Miler či Jiří Kovanda. V důsledku spojení pohybu a obrazu, ve snaze získat tak znak, se snímky akcí těchto autorů pohybují v oblasti konceptuální fotografie. Spojuje je však ještě jiná věc - zaujetí tělem. Logickým následkem je body artový charakter akcí.

3.3.3 Riziko body artu

Body art je uměním, jehož materiálem (vyjadřovacím prostředkem) je tělo a to nejčastěji umělcovo. Objevil se koncem šedesátých let a stal se jednou z nejkontroverznějších forem umění po celém světě.⁷¹ Můžeme ho postavit do role opozice vůči chladnému

⁷¹ Viz pozn. 46, s. 244.

minimalismu a konceptualismu (kde chyběla přítomnost samotného tvůrce), ale také, k čemu se přimlouvám více, ho chápat jako rozšíření těchto směrů o nový způsob vyjádření. Jeho prostřednictvím mohou autoři dosáhnout rozdílných pocitových reakcí, které však, vzhledem k tomu, že je pracováno se skutečným tělem (a často v extrémních situacích) jsou vždy citově vypjaté.

Hlavními představiteli českého body artu jsou tři přátelé Petr Štembera, Karel Miler a Jan Mlčoch. Později se tento pražský okruh rozšířil o Jiřího Kovandu, Milana Kozelku a Vladimíra Havlíka. Tvorba každého z nich je odlišná, ale všichni věnovali pozornost té západní. Vito Acconci, Chris Burden, Tom Marioni či Terry Fox byli inspirací a od nich možná také vzešla krajní podoba body artového piecu (prozkoumávající limity lidského těla), který je dokumentován fotografií a doplněn stručným popisem.⁷² Jednoduchost není společná všem projevům (především ne těm vyhroceným) a proto budou následně zmiňováni jen ty, které odpovídají tématu, ačkoliv jsou některé z nich pro autory méně významné než jiné, komplikovanější.

Jedním ze způsobu použití vlastního těla byly pro body artisty běžné denní aktivity, které však, převedeny do jiného kontextu nabývaly nový význam. Pohyb jako základní projev živé bytosti upoutal aktéry. A tak, ať už to byla chůze, běh, skok či např. plazení staly se druhy hnutí náplní akcí. Není se čemu divit, neboť jsou pro nás přirozené (i když dnes už to asi příliš neplatí), přemísťují nás z místa na místo, jsou odpočinkem, ale i zdravotně prospěšné, protože jak se říká: Ve zdravém těle, zdravý duch. Tohoto hesla se akční umělci v sedmdesátých letech jistě drželi, protože právě v této době začala řada z nich (i pod vlivem zájmu o východní filosofii) praktikovat jógu a bojová umění. Některé z nich vedlo provozování náročných cvičení (během kterého porozuměli potřebám lidského těla) k práci s jejich vlastním tělem a odtud už zbýval jen malý krok k body artu. Petr Štembera je toho příkladem.

Zkušenost z Paříže **Petra Štembery** (strávil zde 10 dní bez jídla a v důsledku toho se v akcích objevuje sklon k asketickému chování) a zájem o jógu a zenbuddhismus mu byly podnětem k akčnímu umění.⁷³ Naopak Jindřich Chaloupecký klade větší váhu intelektuálnímu prostředí, ve kterém mladý Štembera vyrůstal a jenž ho, podle něj, odvedlo od racionality světa.⁷⁴

V roce 1971 provedl *Přenesení kamenů*, svůj první tělesný piece. Po návratu napsal: „Zabalil jsem dva větší kameny a přenesl je ze Suchdola u Prahy do Prahy – Dejvic.“⁷⁵ Akce je sebekoumáním a sebedědem (tohle dokážu) prostřednictvím elementární

⁷² Viz pozn. 12, s. 109.

⁷³ Tamtéž, s. 3.

⁷⁴ Viz pozn. 13, s. 136.

⁷⁵ Viz pozn. 57, s. 4.

fyzické námahy („pouhého“ přenesení). Je více osobní zkušeností než vztahem k přírodě (či přírodnímu materiálu). Nicméně autor považuje všechny své akce do roku 1974 za nedůležité a nerad se k nim vrací. Přesto tématu práce by odpovídaly především tyto počátky, prokazující se redukcí vyjádření a tak nám nezbyvá nic jiného, než si o nich udělat představu, alespoň prostřednictvím Jindřicha Chalupeckého: „*Pokládá do sněhu nebo trávy anebo opírá o kmeny stromů či napíná mezi ně dlouhé stuhy, pravidelné kusy tkaniny, pásy plastiku. Rád by uskutečnil také práce ve velkém měřítku – chtěl by například vést vrstevnici 400 kolem dokola Ranské hory a Loun několik metrů široký barevný pruh, který by byl daleko široko viditelný, nebo na jiné skále vylévat velké množství barvy, aby rozmanitě stékala.*“⁷⁶

Jsou citlivým, ale okázalým zásahem do prostředí, podobně jako bílý pás Jana Steklíka, šipka Josefa Hampla či kolektivní realizace Jiřího Valocha. Tyto konceptuální projevy se postupně mění v náročné body artové pieces (zlomovým dílem je *Narcis č.1*, 1974), které svoji komplikovaností (a to i vzhledem k použitým rekvizitám) a náročností realizace stojí v protikladu k prostým projevům (např. *Skok* (1976), *Paralelní deprivace s křečkem* (1976), *Přednáška* (1976), *Cesta* (1977), série *Narcisů* atd.). Jednoduchost v provedení lze však nalézt v akcích zaměřených na běžné tělesné aktivity, které Štembera opět převádí do extrému prostřednictvím silné askeze. *Spaní na stromě* (1975), (Obrázek č. 17), je trefnou ukázkou. Životně důležitá potřeba odpočinku se naplňuje v noci a nejčastěji na posteli, nicméně autorem je přenesena na to poslední místo, které by nás ke spánku napadlo, na strom. Ve strohé písemné zprávě píše: „*Po třech dnech a nocích beze spánku jsem čtvrtou noc strávil na stromě.*“⁷⁷ Odříkání jídla, pití a spánku jsou náplní pieců v letech 1973-1974, ale objevují se i později. Vedle této askeze se objevuje přítomnost nebezpečí. Například v *Štěpování* (1975), (Obrázek č. 18): „*Způsobem obvyklým sadařství jsem si vštěpoval větvičku do paže.*“⁷⁸ Moment zranění, který byl přítomen i v akci předešlé, se stupňuje a stává se výrazným prvkem, který zůstane v Štemberových performancích natrvalo. V tomto ohledu nelze nepřipomenout kontakt autora s Chrisem Burdenem, který sehrál v jeho tvorbě (i ostatních pražských body artistů) významnou roli. Sám Štembera byl iniciátorem styku, překládal jeho deníky, zápisky, rozhovory a jak zdůrazňuje Milan Kozelka, byli jsme jedinou zemí východního bloku, kde našla jeho tvorba takovou odezvu.⁷⁹

Chris Burden se k performanci dostal (stejně jako Petr Štembera či Jan Mlčoch) skrze výtvarné umění. Před tím, než začal pracovat s vlastním tělem byl minimalistickým a konceptuálním sochařem. Tělesná účast se pro něj však stala důležitější než dílo samotné. Proto klasické umění na chvíli opouští, aby se k němu zase v druhé polovině sedmdesátých let

⁷⁶ Viz pozn. 45, s. 137.

⁷⁷ Viz pozn. 45, s. 33.

⁷⁸ Viz pozn. 44, s. 61.

⁷⁹ Přednáška Milana Kozelky, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 2010

vrátil.⁸⁰

Důležité je zmínit alespoň jeho dvě akce. První z nich *Přikovanyý* (1974), (Obrázek č. 19), útočí na silnou religiozitu amerického národa, ale zároveň na jeho úsilí o bohatství a kariérismus. Během této performance se nechal autor „ukřižovat“ na zadní kapotu Volkswagenu. Hlasitý zvuk motoru naznačoval bolest a utrpení aktéra. Tématem druhé, *Bílého světla* (1976), je izolace. V této týden trvající akci se uzavřel do galerie a neopustil její prostor. Po celou dobu zůstal ukryt v horní části, aniž by ho návštěvníci viděli a zároveň aniž by je viděl on sám. Vznikla banální situace. Návštěvníci tušili jeho přítomnost a on pocitově vnímal je, přesto se za celý týden skutečně nesetkali. Akce způsobila autorovi po jejím skončení řadu psychických problémů (vidiny a slyšiny). Dobrovolným odloučením od civilizace a následnou ztrátou spojení upozornil na tyto základní potřeby lidské existence. Komunikovat!

Nejvíce razantním byl však starší *Shoot* (1971), (Obrázek č. 20), během kterého se nechal Chris Burden postřelit do ruky. Sebepoškozování je tím co autory spojuje. Štembera tak činí ve *Štěpování*, *Spojení* (1975) či *Biografu* (1976). Vždy k tomu používá jednoduché prostředky. Ve *Spojení*, (Obrázek č. 21), s Tomem Marionim to byly dva kruhy z kondenzovaých tekutin (mlíka a kaka). Doprostřed kruhů vysypal Petr Štembera hladové mravence, kteří se, ve snaze uniknout, lepily na zhuštěné tekutiny či je začali požírat a kousat lidská těla. V *Biografu*, (Obrázek č. 22), autor reagoval na období „*německé okupace, kde předvedení byli nuceni bez sebemenšího hnutí sedět po dlouhé hodiny na lavici a dívat se do zdi*“.⁸¹ Vyzýval návštěvníky, kteří se přišli podívat na výstavu Jiřího Sozanského, aby přistoupili blíže a v případě, že se pohne, jej uhodili připraveným bičem. Čeští diváci nebyli na takovéto požadavky ještě připraveni, a tak není divu, že tak žádný neučinil. Vystavil je stejné nepříjemnosti jakou zažíval on sám a prověřoval těžkou zkouškou čeho jsou schopni. Riziko, kterému diváky vystavoval vyvrcholilo v akci *Lukostřelec* (1977). Motiv ohrožení v souvislosti s Chartou 77 „*brutálně zkonkrétnělo*“.⁸² V místnosti plné lidí, oblečen do nacistické košile, vystřelil šíp na terč (poukazujíc tak na sílu dětského luku). Následující šíp, jehož špici namočil do lahvičky s nápisem jed, vystřelil proti divákům.⁸³ V této performanci autor převzal roli diktátora. Stal se jím sám. Následně si však uvědomil, že na to nemá právo a vrátil se k méně riskantním akcím.

V rámci tématu bych chtěla u tohoto autora zmínit ještě dvě akce: *Budoucím uživatelům* a *Obydlí – díra* z roku 1976, (Obrázek č. 23). Cílem akce *Budoucím uživatelům* bylo „pouhé“ vyčištění znečištěného domu na Klárově, kde se scházeli mladí lidé, homosexuálové,

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Viz pozn. 45, s. 33.

⁸² Viz pozn. 44, s. 64.

⁸³ Tamtéž, s. 40.

narkomani atd. Dům byl tak „*upraven k pohodlnějšímu používání*“.⁸⁴ Druhá proběhla za Prahou. Stejně jako v předchozí akci usiloval autor vlastníma rukama o získání obydlí. Tentokrát v prostoru kořene stromu. Hrabal zde bez pomoci jakéhokoliv náčiní. Předmětem se stalo sociální gesto, snaha pomáhat potřebným.

Štemberova tvorba je v porovnání s činností ostatních autorů zmiňovaných v této bakalářské práci, náročná ve svém provedení i v rozsahu záběru. (Objemem se jí podobá snad jen aktivita Milana Knížáka.) Aktér nepatří mezi ty, kteří by z minimalismu vycházeli či se k němu nějak výrazně přiblížili, ale přesto, vzhledem k několika jednoduchým, ale účinným akcím, zde musel být zmíněn. Minimálně proto, abychom mohli objektivně porovnat proměnu, která v sedmdesátých letech v akčním umění nastala a také z toho důvodu, že patří k předním představitelům českého akčního umění.

Jan Mlčoch je na tom podobně. Pro tohoto autora bylo určujícím momentem setkání s Petrem Štemberou a Karlem Milerem. Vznikl tak silný okruh představitelů akčního umění sedmdesátých let. „*Zatímco Miler a Štembera měli určité zkušenosti s uměním dříve, než se začali zabývat tělesnými aktivitami, Mlčoch se dostal k performanci odjinud.*“⁸⁵ (K umění měl však pozitivní vztah. Od roku 1972 pracoval jako strážce depozitáře Národní galerie a mezi jeho oblíbené autory patřil např. Josef Mánes⁸⁶). Ke svým počátkům poznamenává: „*Mým akcím bezprostředně předcházela zkušenost s psaním deníku, zapisováním si snů. To bylo zase motivováno tím, že na počátku sedmdesátých let jsme se dostali do bezčasí a pocit propadání mě nutil k tomu, abych byl schopen, alespoň sám pro sebe, trochu se v tom čase vyznat.*“⁸⁷ (Absurdnost doby byla impulsem i pro pražské kolegy.) První tělesnou akcí byl *Výstup na horu Kotel* (1974), (Obrázek č. 24). Tehdy se autor vydal sám a za špatného počasí na horu, jenž před tím navštívil jako turista. Druhý pokus už dokumentoval fotoaparátem a po návratu domů (podobě jako to po akcích činil Štembera či Miler) podal o proběhlé akci krátkou zprávu: „*Za špatného počasí, prudkého větru, sněžení a mlhy jsem vystoupil na horu Kotel. Šel jsem sám a cestou fotografoval.*“⁸⁸ Podstatnějším než samotný výstup se stala skutečnost „*být dočasně sám se sebou, odejít od přátel a ze svého prostředí*“.⁸⁹ Na rozdíl od později zmiňovaných autorů, v jejichž tvorbě se také objevila chůze, je v Mlčochově výstupu přítomno nebezpečí (podobně jako u Štembery), které autor nemůže ovlivnit. Sklon k riskantnímu chování je pro Jana Mlčocha příznačný a bude v jeho akcích zesilovat. Ukázkou je *Igelitový pytel* (1974) či *Zavěšení* (1974), (Obrázek č. 25). Zatímco v první se uvěznil do igelitového pytle, který rozřízl až v momentě přicházející ztráty

84 Viz pozn. 45, s. 36.

85 Tamtéž, s. 11.

86 Viz pozn. 44, s. 69.

87 Tamtéž.

88 Viz pozn. 45, s. 50.

89 Tamtéž, s. 11.

vědomí, v druhé se nechal zavěsit do prostoru.

Jan Mlčoch je ve vztahu k minimalismu či konceptualismu na tom stejně jako Petr Štembera, přesto se mi jeho performance zdají ve formě prostší (zbaveny zbytečných rekvizit) a snad o to působivější. Jeho představivost nezná mezí. Příkladem může být právě *Zavěšení*. Popis sděluje: „*Dal jsem se zavěsit za ruce a nohy na silonová lana v obrovském půdním prostoru. Oči jsem měl zakryté páskou z černé látky, uši ucpané tampóny z vosku.*“⁹⁰ Znemožnil si tak nejen jakýkoliv pohyb, ale i kontakt s prostředím pomocí základních smyslů. Izolace od okolního světa mi připomněla akci *Bílé světlo* Chrise Burdena, která se uskutečnila až o dva roky později než Mlčochova. Liší se nicméně v tom, že pro českého aktéra odloučení nebylo negativním, ale (stejně jako ve *Výstupu na horu Kotel*) osvobozením. Igor Zhoř (se kterým se aktéři seznámili v rámci přednášky o Výkladu snů a následně jej požádali o objasnění jejich aktivit) se při prvním setkání s pražskou trojkou pokusil o interpretaci snu Jana Mlčocha, aniž by věděl, že se jedná o skutečnou akci (právě zmíněné *Zavěšení*).⁹¹ Snění vyložil jako „*pokus být mimo „místo“, být ve „vzduchu“, nemít referenční bod. Daří se to, dokud se tíže lidského „zde“ nehlásí jako bolest. Do toho okamžiku se daří být „nikde“, tj. nevztahovat se k žádné jednotlivé věci a takřka splynout s celkem světa.*“⁹² Zároveň bylo upozorněno na místo, ve kterém se výjev odehrává. Půda jako prostor, který neslouží k přebývání, ale spíše k ukrývání a vzbuzování magických představ. To vše nás jenom utvrzuje v tom, že aktér toužil po volnosti, svobodě a především po úniku.

„*V Mlčochových performancích se v letech 1974-1975 ustálily dvě linie: jednak pronikal do každodenních činností, kdy dával známým významům nový kontext, jednak využíval práce s prostorem, k němuž zaujímal dvojznačný vztah: sloužil mu jako místo, ze kterého se buď před účastníky ztrácel, nebo naopak je z prostoru nejrušnější vytlačoval.*“⁹³ Zatímco *Zavěšení* je typem práce s prostorem, *Mytí?* (1974), (Obrázek č. 26), je běžnou aktivitou. Životní potřeba člověka zbavit tělo nečistot se proměnila v rituál, proto možná v názvu ten otazník. To co změnilo obyčejnou koupel v ceremoniál je její umístění. Svě tělo a vlasy si totiž autor omyl před přáteli v docela prázdné, opuštěné místnosti, dodávající tak celé performanci tajuplnost. Pravděpodobně se jednalo o intimní obřad očisty od všech hříchů (podobně jako křest Krista).

Z ostatních Mlčochových pieců bych ve vztahu k minimalismu (v případě autora spíše k střídmemu gestu) vyzdvihla akce *Ptáci* (1975), *Vzpomínky na P.* (1975), *20 minut* (1975), *Dvě spirály* (1976) a především *Noclehárnu* (1980). *Ptáci* jsou pro mě zvláštní performancí, kterou si nedokážu v rámci tvorby Mlčocha vyložit. Autor o ní podává zprávu: „*Velmi brzo*

90 Viz pozn. 44, s. 70.

91 Petr Rezek, *Setkání s akčními umělci*, in: Výtvarné umění č.3/1991, s. 76.

92 Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, ARPA, Praha 2010, s. 120.

93 Viz pozn. 45, s. 12.

*ráno jsem odjel na okraj města a přebrodil se z břehu na malý říční ostrov. Na něm jsem rozestavěl misky s krmením pro ptáky a se zavázanýma očima ulehl pod celtu.*⁹⁴

Jako v *Zavěšení*, zabraňuje tělu v používání hlavního smyslového orgánu (zraku), tentokrát však mohl využívat alespoň sluch. Charakteristická je i otevřenost zakončení akce, která spočívala na aktivně zapojeném diváku (někdy na autorovi samotném), který ji uzavřel. (Nyní to byli nepozvaní policisté.) Opětovně je tu také izolace (přítomna v celé tvorbě autora), která je nejspíše reakcí na dobovou situaci, ale přesto k ní není přistupováno jako k trpkému, nýbrž je vyhledávána jako jistá forma bezpečí (možná z důvodu osobní rezignace bojovat za faktickou svobodu). Podobně jako ve *Vzpomínkách na P.*, jenž se odehrály na městském tržnici v Krakově. Jan Mlčoch v nich prodával věci, které mu připomínaly přátele a snažil se tak odpoutat od osobních vazeb. V peformancích *20 minut* a *Dvě spirály* ohrožuje zase sám sebe či ostatní.

Jan Mlčoch ani Petr Štembera nebyli ve své tvorbě konceptuálnímu přístupu příliš nakloněni (a už vůbec nemůžeme mluvit o vlivu minimalismu). Reagovaly na skutečný život a problémy, které moderní svět přináší. Tím kdo k němu měl bližší vztah byl **Karel Miler**, poslední zbývající člen slavných Pražánů. V roce 1972 opustil experimentování se slovem a obrátil se k tělu. Zahajuje spolupráci s Petrem Štemberou a následně začínají spolu vystavovat. Tehdy provedl svoji první akci *Bud' – a nebo*, (Obrázek č. 27), která paradoxně vizualizuje slovo – spojku. Akce je prostá, čistá a maximální ve svém účinku. Pomocí těla v poloze lehu, jednou na obrubníku a podruhé pod ním, vyjadřuje význam slova, které má samo o sobě abstraktní formu. Karel Miler usiloval o čisté aktivity, které by se zbavily relací ke stavu věcí či odkazů na něco reálného.⁹⁵ Minimalizace jeho projevu souvisí s konceptuálním rysem tvorby a snahou po zobecnění. Pracuje pouze se svým vlastním tělem a jeho možnostmi. Polarita těla se objevuje i v akci *Limity* (1973), (Obrázek č. 28). Autor je zachycen (opět) na dvou fotografiích. Na první je ve dřepu, schoulen u zdi, na druhé stojí na špičkách a natahuje ruce jak nejvýše to jde. Od vyjádření protikladu přechází v roce 1973 ke ztvárnění čistého dění, k „*modelovým aktivitám*“.⁹⁶ Příkladem je *Sledování* (1972), akce pouhého ukazováčku a jeho pohybu, *Mříž* (1974), (Obrázek č. 29), vymezení mříže gestem rukou, *Měření* (1974) ruce poměřující schody a *Dotyk* (1975) kontakt prstů s povrchem kanálu. „*Tato činnost nemá začátek a konec, východisko a cíl, nemá účel. Je pouze vyjádřením činnosti jako takové, modelem. [...] Některé připomínají řeckého filozofa Kratyla, který prý nahradil řeč pouze gesty rukou (podle legendy hýbal prstem), aby vyjádřil své přesvědčení o nemožnosti jakéhokoli pravdivého soudu o světě, jenž je v neustálém*

94 Tamtéž, s. 52.

95 Tamtéž, s. 9.

96 Tamtéž, s. 10.

*pohybu.*⁹⁷ Stejně jako v piecech zkoumajících polaritu, vycházel v modelových aktivitách pouze z fyzických schopností těla.

V roce 1977 se rozhodl, že poběží. *Svatý já* je mezi ostatními klidnými akcemi jednou z výjimek, ale i zde je přítomno bezčasí, které je pro Milera charakteristické. Jako by jsme měli pocit, že se akce uskutečňují v okamžiku, kdy je sledujeme na fotografiích. Možná je to proto, že autor kladl fotografické dokumentaci velkou váhu, považoval ji za hlavní výrazový prostředek a tak také k práci přistupoval. Není divu, že některé z nich bychom přiřadili ke konceptuálním snímkům. *Svatý já* „Vyslovuje představu o stání v pohybu, související navíc s autorovým zájmem o zen a s jeho pojetím univerza: „Univerzum je pohyb – bytí i na místě“. *Svatý já, stejně jako i ostatní Milerovy piecy ze druhé poloviny sedmdesátých let, není*

*žádnou kompozicí, je výrazem běhu jako takového.*⁹⁸ Sám se k akci vyjádřil slovy: „*Běh je akce, provázená obvykle za určitým cílem – vavřín, vlak, zdraví. Mě po léta zajímal běh jako takový, jako čistá akce. Při formování piecu mě pomohla Gertruda Steinová, která napsala, že mučedník, ten dělá spoustu všelijakých akcí, ale svatý, opravdu svatý nedělá nic. Běh jako čistá akce dostal pro mě nový – a to svůj vlastní smysl. Mohl jsem svou představu realizovat.*“⁹⁹

K dynamičtějším patří také starší pieci *Identifikace* (1973) a *Kolmice* (1973), ve kterých se poprvé vyskytlo nebezpečí (tak jak bylo na denním pořádku u Štembery a Mlčocha) prostřednictvím pádu. V *Identifikaci*, (Obrázek č. 30), je zachycen v okamžiku, kdy schoulený do klubíčka přepadává z panelu a připomíná tak slavný *Skok do prázdna* (1960), (Obrázek č. 31), Yvese Kleina.

V *Kolmici*, (Obrázek č. 32), je zaznamenán kdy padá, poté co se snažil vytvořit kolmici s příkrým svahem. Akce vycházejí ještě z autorova zájmu o polaritu. V druhé polovině sedmdesátých let se kromě dramatickosti objevil také poetický náboj, např. v akci *Cítěn čerstvou trávou* (1976). „*Myslel jsem na to, abych skutečně ležel. Úspěch piecu závisel na tom, podaří-li se mi ležet skutečně na zemi. Čerstvá tráva? Ta prostě jen patří k zemi.*“¹⁰⁰ Půvabný je také název a obsah akcí *Blíž k oblakům* (1977), (Obrázek č. 33), spočívající v touze přiblížit se oblakům, alespoň výskokem, *Žonglér* (1976) připomínající hravého šaška, *Medový polibek* (1977) nabízející sladké políbení a *Počítání* (1978).

Koncem sedmdesátých let pocítili pražští body artisté (Petr Štembera, Jan Mlčoch a Karel Miler), že se ocitli tam, kde nechtěli. Jejich činnost se stala na Západě obchodem s uměním a vůbec se celkově zprofesionalizovala. Z tohoto důvodu se rozhodli přikročit k tomu nejvíce razantnímu - ukončit ji. Petr Štembera tak učinil brněnskou *Instalací* (1980),

97 Tamtéž.

98 Tamtéž.

99 Tamtéž.

100 Tamtéž, s. 10.

Jan Mlčoch proměněním prostoru (amsterdamské) galerie v *Noclehárnu* (1980), (Obrázek č. 34), a Karel Miler jednorázovým návratem k modelovým situacím *Sun – Sun* (1979), (Obrázek č.35), a to „jenom“ proto, „že se dostali někam kam nepatří – mezi umělce“.¹⁰¹

Jejich činnost byla vysoce ohodnocena doma i v zahraničí, stala se stěžejní v českém akčním umění a není překvapením, že nezůstala bez ohlasu. Již v druhé polovině sedmdesátých let na ni reagoval **Jiří Kovanda**, který se nejvíce ve své tvorbě přiblížil poetice Karla Milera. O to více je překvapivé, že odmítal evropský body art pro přílišný romantismus a vzorem mu byl americký, nejvíce však Chris Burden se svojí surovostí. Do kontaktu s českými představiteli přichází v roce 1972, ale sám se body artistou v pravém slova smyslu nikdy nestal. Přesto jsem přesvědčena, že pro způsob práce s tělem, jeho fyzickou i psychickou podstatou, je spojení na místě. V případě Kovandy tvorby je těžké od sebe odlišit akce a instalace. Problém, který se opakuje je znovu intenzivní, nejen důležitostí fyzické aktivity, ale i přítomností času, který v sobě instalace obsahují.

V roce 1976 uskutečnil svoji první akci *Polibek*, (Obrázek č. 36). Jako důkaz zůstala nejen fotografie, ale také otisk nohou v bahně. Snímkům přikládá stejnou důležitost jako Karel Miler a to z toho důvodu, že některé akce (především na veřejných prostranstvích) nejsou totiž směřovány k lidem, jenž se nachází v místě konání, ale slouží ex-post. Jejich sdělení přichází až k těm, kteří si prohlíží dokumentaci. Proto se pohybují na hranici nezřetelnosti, jako např. *Divadlo* (1976), (Obrázek č. 37), akce na Václavském náměstí (rozpažení a eskalátor) (1976) či *Kontakt* (1977). Jsou nenápadné, jako by byly skutečným životem. Jsou minimalistické! Stejně na nás působí i instalace v městském prostředí (např. *Listí*, 1976), nebo umístěné v interiéru z konce sedmdesátých let.

Akce neměly způsobit změnu v životě kolemjdoucího, byly pouze osobní zkušeností autora. Týkají se jen jeho samotného, jak zmiňuje: „*Překročení hranice k sousedovi je překročení hranice pro mě*“.¹⁰² Může se nám zdát, že cílem akcí na Václavském náměstí (během kterých Kovanda například v davu lidí rozpráhl ruce nebo se na jezdících schodech otočil a upřeně hleděl do očí ostatním) je navázat s občany kontakt, ale opak je pravdou. „*Svoji koncentraci a očekávání vkládal do proměny, jež jeho činnost přinese v první řadě význam jemu samotnému, a v druhém plánu návštěvníkům výstav. Tento postoj je znakem velkého posunu, k němuž došlo ve vztahu performera se sekundárním a primárním publikem a jejich vzájemné interakci.*“¹⁰³ Tedy přesný protiklad Milana Knížáka, který v šedesátých i sedmdesátých letech usiloval o proměnu stereotypního života každého jednotlivce. K jiným akcím, například k *Pokusu o seznámení* (1977) či k *Útěku* (1978) zve své přátelé. Nyní se nejedná jen o privátní zkušenost, ale o vztah mezi aktérem a divákem, který se proměňuje

101 Tamtéž, s. 13.

102 Vít Havránek ed., *Jiří Kovanda. 2005-1976 Akce a instalace.*, Tranzit, Praha 2005, s. 107.

103 Tamtéž.

ve spoluaktéra. V první zmíněné sezval známé na Staroměstské náměstí, aby se podívali, jak se pokusí seznámit s dívkou. Druhá se konala na stejném místě (ne náhodou), ale tentokrát od nich po krátkém hovoru nečekaně utekl. Pokud by někdo namítl, že akce reagují na tehdejší společensko-politickou situaci, Kovanda by odmítl. Přesto si myslím, že tomu tak podvědomě trochu bylo, ale rozhodně se na ni nesnažili upozorňovat ani provokovat. Vedle těchto performancí ve veřejném prostoru uskutečňoval také privátní (s přítomností publika nebo bez). Náplní zůstávají minimální aktivity, třeba přenášení vody (1977), hrabání smetí a jeho následné rozprášení (1977), cvrkání kuliček (1977) nebo vyškrabávání srdíček (1977). Jejich nelogičnost se stupňuje a vrcholí v pláči bez důvodu, zpuštěný mechanicky, (Obrázek č. 38). Autor podává zprávu: „*Brečím. Díval jsem do slunce tak dlouho, až jsem se rozbřečel.*“¹⁰⁴ Nejspíše pod vlivem kontaktu se Štemberou, Mlčochem a Milerem provedl Kovanda také akce v prostorách budov a bytů. Žádná z nich nenese název a všechny jsou z roku 1977. Ani zde neopustí svoji redukci pohybu. V jedné z nich, (Obrázek č. 39), jde „*opatrně, velice opatrně, jako by po ledu, který může každou chvíli prasknout.*“¹⁰⁵ Jindy se opět pohybuje po místnosti pomalu přitisknutý na zdi nebo se zakrytýma očima. Následující rok se rozloučil (snad opět pod vlivem ostatních) s akčním uměním. Shromážděným divákům pustil písničku Boba Dylana *I want You*.

Jiří Kovanda je vedle Karla Milera, dalším autorem, který si uvědomoval redukci projevu ve své práci a přistupoval k ní záměrně. Západní svět v současné době objevuje jeho minimalistické akce a intervence. I když zavrhoval romantismus v akčním umění, je v jeho díle zastoupen stejnou mírou, jakou se objevuje u **Vladimíra Havlíka**. Přenášení polystyrenového kvádru v krajině z místa na místo, geometrické variace na louce, nápis svého jména na silnici vedoucí skrze rodnou ves atd. spojuje tohoto autora s předchozí podkapitolou, zabývající se poetickými minimalistickými zásahy do prostředí. Koncem sedmdesátých let provedl také několik akcí, pro které (kromě vzájemné spolupráce) jsem přiřadil autora k body artistům. Jednou z nich je *Narušení bílé plochy* (1978), (Obrázek č. 40), přímý boj se sněhem či různé akrobatické skoky zachycené na fotografiích (1979). V roce 1980 došlo k proměně. Akce se stávají nebezpečnější a přibližují se performancím pražských body artistů. Je jim odvážný skok ze skály do sněhu nebo zapálení partitur z papírových proužků na vlastním těle.¹⁰⁶

Je tu ještě jeden body artista, jehož akce byly prosté ve svém provedení, ale o to drsnější ve svém fyzické i psychickém prožitku. Jmenuje se Milan Kozelka.

Milan Kozelka byl v roce 1974 odsouzen za pobuřování, příživnictví a paradoxně to byla tato špatná zkušenost, jenž ho přivedla k práci s vlastním tělem. Ve věznici,

104 Tamtéž.

105 Tamtéž

106 Vladimír Havlík, *Havlík – Yesterday*, Galerie Parallel, Praha 2009, s. 47.

aby se odpoutal od fyzická, které člověka terorizovalo se v myšlenkách osvobozoval a začal vyrývat na zdi jakoby mandaly.¹⁰⁷ O čtyři roky později byl propuštěn a odjíždí na Šumavu. Zde začíná jeho série *Kontaktů s řekou Vydrou*. Přibližně uskutečnil 15 akcí z nichž 8 prezentoval jako performance. Pro Kozelku performance není uměním, ale druhem přidrželého aktivismu a novým způsobem komunikace. S nespoutaným živlem nechtěl bojovat, měl ho očistit od kriminálu. Dialog s řekou byl navázán přirozeně. Každé ráno a večer se kolem řeky procházel a sledoval její proud. Jednoho dne do ní vložil nohu, pak druhou a už to začalo.¹⁰⁸ Při první akci se snažil jít proti proudu řeky. Doprovod mu dělal Tomáš Tlustý, který akci fotil. Během roku 1979 byla *Chůze proti proudu*, (Obrázek č. 41), hlavní náplní. Používal při ní také různé náčiní. Stala se jím například dřevěná tyč, jindy si zavázal oči či užil malou dávku LSD. Tak se řeka stala ještě nebezpečnější a hlučnější. Počátkem roku 1980 nesl proti proudu Vydry kámen. Silný tok řeky ho však snadno spláchl. Pokusil se o to znovu *S kulatinou v zubech*, (Obrázek č. 42). Dřevěné poleno tažené na špagátě držený v zubech. Popis a fotografie je jasným důkazem, že akce byla ještě obtížnější. Později proud řeky vystřídal riskantnější peřeje. *Stání v peřejích*, (Obrázek č. 43), (ve kterém byl pod vlivem drog) popisuje: „Úplně jsem splynul s řekou a byl problém mne odtamtud dostat na břeh. Pamatuji se, že mně řeka připadal jako mokrá vítr.“, dodává: „Mandaly, vyryté do zdi vězeňských izolací a stání v peřejích, měly něco společného – možná atypický prvek koncentrace.“¹⁰⁹ Nicméně nejsilnějším body artovým piecem bylo *Zavešení* (1980), (Obrázek č. 44), na Hamerském potoku. Milan Kozelka se tehdy pověsil na horolezecký drát v nejprudším místě peřejí a nebýt toho, že si ho všimla pohraniční stráž a přišla ho zatknout, je dosti možné, že by akci nepřežil. Přesto na tyto hazardní akce vzpomíná jako na jedinečný zážitek: „Bylo to harmonické propojení přírodní, tělesné a psychické energie.“¹¹⁰ Ve stejném roce realizuje také méně nebezpečné akce, které však vyžadují velkou fyzickou námahu. *Přehrazení*, (Obrázek č. 45), vody latí či její *Zvedání* ze dna. Vydra se stala autorovi osudným místem. Přesto, že akcím předcházely *Kontakty s ohněm, kameny* a jiné performance, zůstaly *Kontakty s Vydrou* nejvíce působivými. Mimo jiné i proto, že v českém prostředí je jediným, kdo své akce prováděl v plynoucí vodě.

Zjednodušení a tělové umění se nevyhlo ani **Milanu Knížákovi**. Projevilo se v jeho návodech a obřadech již ze šedesátých let. Umění vždy sloužilo potřebám náboženství. Ve starověku vznikalo, aby uctilo antické bohy, v Byzanci sloužilo ranému křesťanství (ve středověku se stalo přímo zprostředkovatelem svatého písma negramotnému obyvatelstvu) a využili jej i náboženství v Indii, Východní Asii, Americe, Africe a Austrálii. Rituální

107 Rozhovor autorky s Milanem Kozelkou, Praha 2009

108 Tamtéž.

109 Tamtéž.

110 Tamtéž.

performance se neobracely k žádnému z velkých bohů, měly blíže k etnickým náboženstvím, africkým šamanům a dokonce snad nejvíce k obřadům pravěkých lidí. K podobnosti vedl i fakt, že aktéři usilovali o manifestaci touhy po zvýznamnění vlastního života, po porozumění sama sobě skrze obětování, riskování atd.¹¹¹

V roce 1968 provedl Knížák *Ležící obřad* (New Jersey). Účastníci byli vyzváni aby si lehli se zavázanými očima na zem a setrvali zde delší dobu. Koncept je proveden jednoduchým příkazem a tak se zdá být prostý. Pokud si představíme průběh a prostředí, které se v místnosti vytvořilo, pochopíme jeho sílu. Upozorňuje nás na neexistující ticho (podobně jako John Cage), nutí k zapojení jiného vnímání okolí (přítomnosti lidí) než pomocí zraku, k uvědomění svého vlastního těla (ne jen jeho fyzické podstaty, ale především existence duše) a je i meditací v uspěchaném světě. Vzhledem k zájmu autora o východní filosofii můžeme vzít v úvahu postřeh Pavlína Morganové: „*Umělec se v tomto obřadu dostává do pozice východního učitele, jenž nechává své žáky zažít neobvyklou situaci a tím jim pomáhá na cestě v sebepoznání.*“¹¹² Akce vyjadřuje také pocit a úsilí Milana Knížáka (i umělecké skupiny *Aktual*): „[...] *umění musí opustit výstavní síně aj. síně a vrůst nějak anonymně do lidských životů [...], aby člověk, který se s ním (uměním) potká, k němu přistupoval stejným způsobem jako k jiným běžným životním aktivitám a aby tak vznikla větší šance zasáhnou ty nejhlubší struktury člověka.*“¹¹³ Náročnějším k účastníkům byl *Obtížný obřad*, který Knížák opakoval v roce 1969 v New Yorku (v Čechách proběhl o tři roky dříve). „*Strávit společně 24 hodin na opuštěném místě. Nejíst, nepít, nekouřit, nespát, nefetovat, nemluvit, ani se jiným způsobem dorozumívat (např. psaním, ukazováním na prstech, apod.). Po 24 hodinách se mlčky rozejít.*“¹¹⁴ Není divu, že „*z několika set pozvaných jich přišlo jen šest a z toho tři po několika hodinách prchli po požárním schodišti.*“¹¹⁵

V Americe pocítil potřebu střidných akcí: „*Chci dělat jen velmi jednoduché a náročné obřady. A chci dělat jen velmi málo. Chci, aby byly velmi čisté, bez zbytečností a co možná nejmaximálnější ve svém účinku. Méně jest více.*“¹¹⁶ Tak se stalo v *Tajném Obřadu*. Primitivní, ale efektní příkaz zněl: „*Lidé si navzájem (ne vulgárně, spíše nějak tajně, pyšně a s přáním toho druhého potěšit, ohromit, přiblížit k sobě) ukazují ty části těla, která normálně zůstávají skryta. Mohou si svěřovat hluboká tajemství. Kdekoliv na krásném a magickém místě. V krásnou a magickou chvíli.*“¹¹⁷ Autor navrhl účastníka k porušení konvenčního chování (cílem dřívějších Knížákových demonstrací i manifestů skupiny

111 Viz pozn. 1, s. 419.

112 Viz pozn. 12, s. 34.

113 Viz pozn. 1, s. 6.

114 Viz pozn. 27, s. 15.

115 Viz pozn. 12, s. 98.

116 Tamtéž.

117 Viz pozn. 27, s. 15.

Aktuální umění). Zdánlivá výzva k vulgárnímu chování je však návratem k přirozenosti, do ráje, k Adamovi a Evě, kteří žili v otevřeném svobodném světě. Stejně prosté byly výzvy k *Zabíjení knih* (1967-1968), k *Hlazení kočičí srsti* (1970) či k modlení: *Okamžité chrámy* (1971). Otisky nahého těla ve sněhu, *Stopa* (1971), se přiblížily poetičnosti akcí na počátku sedmdesátých let. V druhé polovině sedmdesátých let jsou to *Nucené symbiózy* (1977), „*Být připoután k někomu (k něčemu) po dlouho dobu.*“, *Poznávání kamene* či jindy *Poznávání vzduchu* (1977).¹¹⁸ *Bílý proces* (1977) je vrcholem Knížákova konceptualismu a minimalismu. Nabádá zde k pobytu v bílé místnosti, kde je vše bílé, k jídlu jen bílé potraviny, pití pouze bílých nápojů, nošení bílých šatů, čtení bílých knih atd.

Autor není body artistou, ale tyto akce jsou zde zařazeny vzhledem k uvědomění si vlastního těla (fyzické přítomnosti), během jejich konání.

3.3.4 Chůze

První krok je symbolickým vstupem dítěte do světa lidí. Umožňuje chůzi a ta je nejčastěji používaným pohybem člověka v jeho životě. V sedmdesátých se objevuje jako téma u mnoha autorů (např. Karla Adamuse, Pavel Buchlera, Milana Knížáka, Jana Mlčocha a Petra Štembery), ale každý s ní pracuje jinak. Je prostá, ale výstižná. Působí jako gesto. Mohli bychom ji tak označit za námět minimalismu a konceptualismu v českém akčním umění. Běžná tělesná činnost již není přenášena do jiného kontextu, ale je uměleckým dílem sama o sobě. Je cílem, fyzickým i psychickým prožitkem, součástí života. Rozhodovala jsem se, zdali zařadit téma k body artu a jistě by to nevadilo, ale přiklonila jsem pro samostatný oddíl. Mohlo by být totiž stejně tak dobře součástí prvního úseku, protože je také intervencí do prostoru.

Od roku 1958 uskutečňoval putování na svá oblíbená místa **Miloš Šejn**. Procházky vedly ke vzniku kresebných záznamů, frotáží, maleb, textů a konceptuálních fotografií, prokazující hluboký (téměř romantický) vztah autora k přírodě. Skutečnost, že se cesty mění v dokumenty (především v konceptuální fotografie) znamená, že jsou autorovi spíše prostředkem k vzniku hmotného díla. Je však jedním z prvních, který se rozhodl pro chůzi.

V akci *Hold šlépějím II.* (1973), (Obrázek č. 46), se prošel **Karel Adamus** po dně vypuštěného rybníka. Zanechal tak na povrchu země stopy bot, podobně jako dříve ve svých vizuálních poeziích zanechával chůzí barevná písmena. Z fotografií cítíme úzkostlivý pocit jedince ztraceného ve světě, ale naopak i svobodu, která se zvětšuje s vzdalováním aktéra v prostoru.

Dojem neznámého vzbuzují také snímky noční chůze **Vladimíra Havlíka**. O akci dodatečně podává strohou, ale výstižnou zprávu: „V roce 1979 jsem kráčel zasněženou

118 Viz. pozn. 18, s. 214.

krajinou a zametal si před sebou cestu koštětem.¹¹⁹ Snímky z této akce mají vizuálně blízko k fotografii konceptuální práce Richarda Longa *A Line Made by Walking*, (Obrázek č. 47), z roku 1967 (*„je na ní zachycena světlá horizontální linie vyšlapané cesty v parku“*) a k živé akci *Linie deseti mil* (1969).¹²⁰ V poslední zmiňované autor chodil *„přírodním terénem tak dlouho sem a tam, až za několik dní vyšlapal zřetelnou stezku, jež potom jako přímá, jasně viditelná čára protínala krajinu“*.¹²¹ Chůze byla zviditelněna prostřednictvím stop v blátě (Karel Adamus), trávě (Richard Long) či sněhu (Vladimír Havlík). Opuštěné šlépěje ve volném prostoru vzbuzují známky života, lidské existence a akcím dodávají existencionální ráz.

Jiný charakter měly, již zmíněné akce **Jana Mlčocha**, nebezpečný *Výstup na horu Kotel* (1974) a **Petra Štembery**, *Přenesení kamenů* (1971). Oba se snažili ukázat čeho jsou fyzicky schopni, prozkoumat své vlastní tělesné, ale i psychické možnosti. Úsilí bylo tématem i akce *Den namáhavé práce*, kterou provedl **Pavel Buchler** v roce 1978. *„V této týden trvající akci donesl každý den na paseku v lese těžký špalek a po hodině odpočinku ho odnesl zpět do vesnice, která byla vzdálená tři hodiny chůze.“*¹²² Konceptuální autor se o rok dříve pokusil v akci *2000 m.n.m.* *„naboso a naslepo vystoupit po zasněženém svahu Lomnického sedla“*.¹²³

Vedle individuálních cest uskutečnil **Milan Knížák** hromadný *Pochod* (1973). Účastníci byli svázáni a pohybovat se dokázali jen pokud spolu vzájemně komunikovali (tolerovali se a poslouchali). Autor zde pracoval (tak jako ostatně vždy) s tématem komunikace. Nemohu si odpustit úsměvné srovnání s akcí Vladimíra Hladíka z roku 1992 z doby, kdy vedl kurz akční tvorby pro studentky učitelství základních škol. Tehdy, pro názornou představu co je to akční umění, svázal ležícím studentkám k sobě nohy a ponechal je, ať si sami poradí jak se ze situace zachránit.¹²⁴

119 Viz pozn. 106, s. 25.

120 Viz pozn. 41, s. 76.

121 Igor Zhoř, *Proměny soudobého výtvarného umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992, s. 99.

122 Viz pozn. 12, s. 128.

123 Tamtéž.

124 Viz pozn. 106, s. 71.

4 . Osmdesátá léta, postmoderní doba a postupná rezignace akčního umění

Osmdesátá léta jsou pokračováním období normalizace. Vedení Komunistické strany se nadále snažilo omezovat svobodu československé společnosti a však díky postupnému rozpadání Sovětského svazu docházelo k liberalizaci režimu. Ekonomicky vyčerpaný Sovětský svaz ideologickým a (nepřímým) vojenským bojem s USA se začal v osmdesátých letech hroutit až přestal v roce 1991 oficiálně existovat. Uvolňování poměrů v Československu umožnilo aktivnější vystupování opozice vůči systému, které vyvrcholilo v sametové revoluci. Předejrou byly demonstrace v roce 1988 (k 20. výročí okupace Československa, k 70. výročí vyhlášení samostatného Československa a k 40. výročí Všeobecné deklarace lidských práv) a 1989 (při příležitosti 20. výročí upálení Jana Palacha, následována červnovou petiční akcí proti násilnému potlačení demonstrace atd.). Nezávislé studentské sdružení se rozhodlo v roce 1989 pro pietní akci k 50. výročí uzavření českých vysokých škol nacisty. Vzpomínkový pochod, který se konal 17. listopadu byl povolen i proto, že se akce zúčastnil Socialistický svaz mládeže. Radikálnější část Nezávislého studentského sdružení nicméně využila situace k vyjádření nespokojenosti se současným stavem společnosti a spustila tak boj o politický převrat. S výjimkou 17. listopadu proběhlo svržení moci bez násilí. V pondělí 27. listopadu proběhla na celém území stávka pod heslem „Konec vlády jedné strany“, která vyvrcholila na Václavském náměstí v odpoledních hodinách za přítomnosti téměř 300 000 lidí. Následující den se Komunistická strana Československa vzdala mocenského práva a přislíbila návrh nové vlády. Ani tato situace nestačila vládnoucí straně k tomu, aby pochopila v jakém stavu se nachází a tak také vypadal nový koncept (skládající se opět z nadpoloviční části komunistů). Ohlas veřejnosti nenechal na sebe dlouho čekat a tak již den po jejím vyhlášení (4. prosince) proběhla opět hromadná demonstrace. Komunistického prezidenta Gustava Husáka donutil poměr k jmenování první ne zcela komunistické vlády a k podání demise. Novým prezidentem se stal 29. prosince Václav Havel a tato volba tak ukončila občanské nepokoje. Následovalo období demokratizace společnosti, rok 1990.

V umění (osmdesátých let) nadále přetrvávalo nepříznivé prostředí s kterým každý bojoval individuálně. Přesto, že tvorba probíhala skrytě v ateliéru (a možná o to více soustředěně) vývoj umění se nezastavil. Oslabený režim nestíhal zamezovat veškerou „nebezpečnou“ výstavní činnost a tak mohly v osmdesátých letech proběhnout *Malostranské dvorky* (1981), *Setkání na tenisových dvorcích Sparty* (1982) a *symposium na chmelnici v Mutějovicích* (1983). Akce v exteriéru přinesly nový umělecký problém – vztah díla a prostoru, přispěly tak k rozvoji instalací a objektů a byly také možností jak svá díla

konfrontovat nejlépe s náhodným divákem. Umělci bez finančního zázemí tvořili díla pro daný prostor či přicházeli s již předem připraveným. Tyto výstavy byly především reakcí na ztížené podmínky vystavování, ale ve výsledku bylo jejich konání více než podstatné pro vývoj českého umění. Nebylo zde žádné omezení, vytvořeno mohlo být cokoliv čeho byl umělec schopen. Tak vznikaly díla překračující pevné hranice umění, objevující se v oblasti land artu a konceptuální instalace. Hlavní roli hrál dialog s prostorem. Neoficiálním protagonistou tvorby mimo ateliér byl na počátku osmdesátých let Ivan Kafka.¹²⁵ Vedle těchto jednorázových akcí probíhaly odvážnější výstavní projekty, např. v ústavech Československé akademie věd (především makromolekulární chemie na Petřínách), Ústředním domě železničářů na Vinohradech, vysočanském Lidovém domě, galerii na Opatově či v brněnském Domě umění. Mladá umělecká generace začala v osmdesátých letech zakládat skupiny. V roce 1987 vzniklo sdružení *Tvrdohlaví a Volné seskupení 12/15 – Pozdě, ale přece* (generace umělců sedmdesátých let). O rok později vznikla *Nová skupina* hlásající se k tradici českých uměleckých spolků (jako jim byl např. Mánes či Umělecká beseda) a sdružující umělce, architekty a teoretiky různé generace. Měla tak vytvořit místo mezigenerační komunikace.¹²⁶ Charakteristické těmto volným sdružením byla různorodost individualit a možnost existence bez jednotného programu.

V akčním umění je zásadní změnou míra osobního nasazení. Není již takové jako u body artistů předcházejícího desetiletí a jeho proměna má co do činění s postmoderní kulturou. Ta vzbuzuje pocit ztráty v současném naddimenzovaném světě, kterému vyhovují introvertní performance předcházejícího desetiletí. Novým tématem se stávají moderní vynálezy, především masová média a jejich vliv na společnost. Řada aktérů se však rozhodla koncem sedmdesátých let či v průběhu osmdesátých vrátit ke klasickým uměleckým kategoriím (např. pražští body artisté). Mnozí z nich tak činí v reakci na proměnu vztahu performance ke klasickému umění. Akční činnost se totiž stala oficiální disciplínou a performáři profesionálními umělci. Přes tuto skepsi jsou tací, kteří v akcích pokračují a neopouští ani své formální zjednodušení. Příkladem nám může být Vladimír Ambroz, Vladimír Havlík, Milan Knížák či Milan Kozelka. Vedle toho se objevují noví aktéři (Lumír Hladík, Milan Maur, Marian Palla, Tomáš Petřivý a Margita Titlová – Ylovsky), jenž také cítí potřebu jednoduchosti minimálního gesta, aby dosáhli maximálního působení svých akcí. Na závěr je důležité poznamenat, že u některých nově příchozích se objevují podobnosti (téma, vyjádření atd.) s projevy sedmdesátých let.

¹²⁵ Marie Klimešová, *Symposium v Mutějovicích*, in: *Výtvarné umění. Zakázané umění II.*, Milena Lavická, ed., Spektrum, Brno 1996, s. 54.

¹²⁶ Viz pozn. 33, s. 407.

4.1 Postmodernismus

Doba rozdílných názorů, jejich neustálé střídání a prolínání způsobila pochybnosti o moderním umění. Reakcí byl postmodernismus, prokazující se „negativním vymezením vůči umění modernismu, jak se vyvinulo v 1. pol. 20. století. a vyvrcholilo v 60. letech do minimalismu a konceptualismu. Bylo příliš abstraktní, racionalistické, intelektuální, totalizující, utopické. Jeho přežitý model vyvolal destruktivní reakci. Pro charakteristiku postmodernismu je rozhodující převládající pocit znejistění a pochybnosti. Zmizely některé hodnoty a souvislosti, existující donedávna jako nedotknutelné. Je to např. moderní představa kontinuálního času a prostoru, neomezeného pokroku, pevného řádu a z nich plynoucích morálních závazků. Otřásl se zvláště na Západě, mj. také velkou energetickou krizí, politickými revolucemi a hrožícími ekologickými katastrofami, podivně kontrastující s vědeckým pokrokem.“¹²⁷ Individualita byla potlačena, umělec se ve své tvorbě odkazuje ke starším projevům a přirozeně se také navrácí k tradičním výtvarným prostředkům. „Postmoderní vztah k tradici je něčím naprosto novým.“¹²⁸ Paradoxně právě nyní je nahrazen originál reprodukcí a dovršuje se tak proces, který začal již Marcel Duchamp. K problému se obrací Walter Benjamin ve své stati *Umělecké dílo ve věku své reprodukovatelnosti*. Zde se také zabývá otázkou masových médií, jejich vlivem, možností manipulovat a zneužívat své síly. To vše je reakcí na moderní svět a vymoženosti, které přináší.

4.2 Od totálního nasazení k odosobnění, absurditě a zaujetí časem

Jak již bylo řečeno, podstatnou změnou akčního umění osmdesátých let je pokles míry osobního nasazení. Nadšení obětovat sebe sama v performanci, které se objevovalo v sedmdesátých letech už není prvořadým cílem. Nyní se otázky řeší méně nebezpečným a okázalým přístupem. Performaři už necítí potřebu osobní zainteresovanosti, kterou pohltila nová doba. Akce nejsou tak procítěné, naopak jsou chladné a neosobní stejně jako moderní svět. V odosobněných akcích se dostávají do popředí otázky a pocity postmodernismu. Absurdita a čas. Objevují se v reakci na uspěchaný život lidí ženoucích se za úspěchem a slávou, kteří v důsledku toho přicházejí o nejdůležitější a nejkrásnější chvíle života. Téma absurdity se objevilo již v sedmdesátých letech a pokračuje i v tomto desetiletí. Není divu, jak jinak by mohlo působit období normalizace než jako naprosto absurdní a aktuální čas útočí na jeho běžčasi. Postmoderní chápání času jako naléhavého, živého ve vztahu ke konkrétnímu místu. Teď a tady!

Marian Palla je jedním z těch, kteří se jimi zabývají. Rodák z Košic se rozhodl pro

¹²⁷ Tamtéž, s. 399.

¹²⁸ Tamtéž.

studium na brněnské konzervatoři. Ve svém konceptuálním a minimalistickém projevu se pohybuje na hranici uměleckých disciplín. Důvodem je možná to, že se snaží být co nejbližší skutečnému světu než „ztuhlému“ umění. *„Zajímá ho život ve své kvalitě bytí jako konkrétní plnost, již není možné uchopit tradičními výtvarnými prostředky, ale jehož esenci lze kontemplativně navodit v mysli konceptuálním způsobem, nebo zpřítomnit akcí, nebo manifestovat v objektech z přírodních materiálů.“*¹²⁹ Sám neví co je jeho profesí. *„Zkomplikoval si to docela sám. Jako student gymnázia místo učení hrál na hudební nástroje. Poté, co nastoupil na konzervatoř, začal okamžitě malovat a po prvních samostatných výstavách se vrhl na performance. [...] Ve všech oblastech dělá přesně jen to, co by mohl dělat každý, a přesto to nikdo nedělá. [...] Performancí se začal zabývat po telefonátu Adamčiaka z Bratislavy, aby přijel a zperformoval. Po dotazu co si Milan pod tím představuje zjistil, že vlastně performuje již deset let a tak přijel a performoval.“*¹³⁰ Na počátku osmdesátých let stojí meditativní *Dechové* a *Časové kresby*. První zmíněné jsou tvořeny čajem v rytmu dechu. *„Každá postupně blednoucí čára je záznamem autorova výdechu a nádechu.“*¹³¹ Tah a časový údaj je náplní druhých, *Časových kreseb*, které vyvrcholily ve *Dvacetičtyřhodinové čáře* (1980). Jediné co je od sebe vzájemně odlišuje je délka linie a čas během kterého vznikaly. Autor naprosto potlačil jakékoliv vizuální kvality kresby. Na vytvoření poslední, jak napovídá název, potřeboval celý den. Přesto je výsledkem čára dlouhá jenom několik centimetrů. Jeho konání je tedy naprosto nelogické. Působí jako ztráta času, činnost, která k ničemu nevede a zároveň v nás vzbuzuje otázku, kde na ni bere čas Marian Palla. Na druhou stranu, k čemu se přiklání já, na ni můžeme pohlédnout jako na atypický druh rozjímání a průzkum času, tak jak o něm přemýšlel postmodernismus. V momentě, kdy nic neděláme se ocitáme v jakémsi bezčasí, kde nic neutíká. Vše v něm stojí jako v kosmickém vakuu.

Autor své zkoumání dovedl do extrémnější podoby o rok později akcí - *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrněk rýže*, (Obrázek č. 48). Podobně jako když si malé děti odpočítávají dny čokoládovým kalendářem od sv. Mikuláše, vyměřuje Marian Palla čas zrnky rýže. K provedení této konceptuální performance bylo potřeba silné sebekontroly. Akce se tím podobá asketickým piecům sedmdesátých let a přibližuje se jim také svojí rituální povahou. Minimální gesto a pocit nelogického chování kulminuje v akci - *Cesta za dotykem* (1983). Autor o ní podává zprávu: *„15. 5. 1983 v 22:30 hod. Vyjždím autobusem na Slovensko, dotknout se kamene. V ranních hodinách vystupuji na hlavní hřeben Nízkých Tater, dotýkám se kamene a hned se vracím zpět.“*¹³²

Krátký okamžik, během kterého pokládá kámen se stává cílem k němuž, ale musí zdolat

129 Anděla Horová ed., *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění*, N-Ž, Akademie, Praha 1995, s. 599.

130 Marian Palla, *O problematice tvorby Mariána Pally*, in: Host č.1/1994, s.139, 141.

131 Viz pozn. 12, s. 133.

132 Tamtéž, s. 81.

několikahodinovou cestu. Znovu je tu měření času! Téma mělo být dovedeno do maxima v položení či dotknutí se kamínku na letišti v New Yorku a okamžitě zase odletět zpět, ale vzhledem k tehdejší společensko-politické situaci nemohla akce proběhnout.¹³³ Tak *Změnil svět* (1983) alespoň výměnou dvou kamenů na poli. Absurdita a čas jsou předmětem Mariana Pally a ty ho přibližují *Procesům hlavně pro mysl* (od druhé poloviny sedmdesátých let) Milana Knížáka.

Tématy (absurditou a časem) se zabýval i **Lumír Hladík**. Autor v roce 1981 vyrazil k Baltskému moři. Po dlouhé cestě byl se zavázanýma očima přiveden k moři a teprve, když k němu stál zády a sundal pásku z očí, mohl jej pozorovat pouze prostřednictvím zrcadla.¹³⁴ Velké sebezapření, které k uskutečnění akce bylo zapotřebí si těžko dokážeme představit. Dokonce se nám spíše jeví jako nesmyslné a jako zbytečné trýznění.

Pozorování moře bylo hlavní náplní i akce *Tiché stání* (1984) **Tomáše Rullera**. Autor, vystudovaný sochař, je jednou z hlavních postav českého akčního umění osmdesátých let a objemem produkce se blíží Milanu Knížákovi a Petru Štemberovi. Nicméně k minimálnímu gestu přistupuje jen v několika svých akcích, které jsou časoprostorovými situacemi. Bylo jím zmíněné *Tiché stání*, celovečerní sledování břehu moře, *Odtud až potud* (1981), čtyřiařicetihodinové rozbíjení dovaleného kamene na prach, *Padání* (1985) a *Pakulení* (1987) v sypaných materiálech.

Odklon od pevných hmot souvisí s pochybnostmi postmodernismu v hmotné artefakty a Rullerovou zkušeností se sochařstvím. Během studia na pražské Akademii výtvarných umění prožil pomíjivost klasického sochařství, když rozbíjeli své sochy na prach a ten proměnili zpět na základní hmotu, hlinu. Tato procesualnost se mu stala osudnou. Vliv na něj měli mimo jiné také akční umělci Západu. Je jedním z mála aktérů osmdesátých let, kteří se o ně zajímali stejně aktivně jako představitelé české performance sedmdesátých let. Josep Beuys, Marcel Duchamp, Chris Burden a hnutí *Fluxus* zajímají Tomáše Rullera a tak není divu, že se v roce 1986 stává spoluzakladatelem mezinárodního hnutí performance nazvaného *Black Market*. Performancím předchází instalace na pomezí akčního umění. Jednou z nich způsobil nelibost na výstavě absolventů AVU v Křížové chodbě Nové radnice v Brně. Pro expozici vytvořil estetickou „plastiku“ z proměnlivého materiálu, písku. V těchto krásně působících pracích hrál roli minimalismus a konceptualismus. Zároveň započaly Rullerův zápas s hmotou, který byl náplní výše zmíněných akcí a vyvrcholil v existencionálně vypjaté performanci 8.8. 88 (1988). Podobně jako u Jiřího Kovandy, je těžké od sebe odlišit autorovy instalace a performance. „*Někdy je instalace míněna jako výzva k akci, jindy je jejím pozůstatkem. V některých případech je obojím.*“¹³⁵

133 Tamtéž, s. 82.

134 Tamtéž, s. 107.

135 Viz pozn. 12, s. 82.

Úsměvně působí, ve srovnání s Rullerovými tíživými performancemi, akce *Zkuste mě mít rádi* (1980) **Tomáše Petřivého**. Snímek zachycuje autora, jak spojeně sedí na Karlově mostě s cedulkou po boku vyzývající k uspokojení základní lidské potřeby být někým milován. Upozornil tak na tísnivý pocit jedince postmoderní doby, ztrátu kontaktu a touhu jej znovu navázat. Nápis není jen v češtině, ale také v angličtině a fotografie ukazují, že náhodní turisté a spoluobčani byli výzvou opravdu zaujati.

4.3. Poetický odkaz sedmdesátých let

Také v postmoderní době se objevil sklon k poetičnosti akcí. Překvapením může být, že tomu bylo u nově příchozích. Tento romantický přístup se však trochu lišil. Byl poněkud méně upřímnější a to proto, že také reagoval na pocity osamění, které vzbuzovala moderní doba. Nejvíce se poetičnosti sedmdesátých let přiblížil Milan Maur. Vladimír Ambroz ji použil pro výraz kontinuálního času a Margita Titlová-Ylovsky pro výraz postmoderního pocitu odosobnění.

Milan Maur má k přírodě stejně hluboký vztah jako představitelé českého akčního umění sedmdesátých let. Ten může být odůvodněním jeho čisté podoby s těmito staršími projevy. Roli zde hrála také zkušenost krajinomalby, která pravděpodobně tento pozitivní postoj autora k přírodě probudila. Ta se tak stala nejdůležitějším tématem jeho konceptuální tvorby. Před polovinou osmdesátých let začíná zaznamenávat přírodní události, jenž se proměňují v kresby a malby. Předchází jim tělesná činnost pro kterou bývají záznamy řazeny k akčnímu umění, ale v těchto projevech je mu stejně vzdálen jako vrstevník Miloš Šejn (pro změnu převádějící do hmotného výsledku svá putování od konce padesátých let). Výsledkem jsou spíše minimální vizuální doklady průzkumu přírody. Ve stejnou dobu se rozhodnou oba autoři zanechat v přírodě otisky dlaní či uskutečňují cestování. Tak se začnou akčnímu umění přibližovat. V dubnu roku 1983 zůstávají v Krušných horách stopy Maurových rukou na kmenech stromů a o měsíc později se dotýká hynoucích, aby je zachránil. Ve stejném roce vstupuje také do řeky a nechává se volně unášet proudem nebo se při úplňku vydává na procházku. Akcí v řece se blíží ojedinělým starším performancím Milana Kozelky. Vzájemně se však liší nasazením těla. Maurovu příjemné unášení těla tokem řeky se dá těžko srovnávat s nebezpečnými akcemi v peřejích Milana Kozelky. Nasazení těla se u Maura stupňuje v roce 1984. Nikdy se, ale neocitne v riskantní situaci, nýbrž se pořád drží své poetičnosti. „*Když začalo 25. února 1984 sněžit, vyšel jsem do polí poblíž Koterova. Tam jsem vystavil sněžení list papíru. Místa, na která dopadlo prvních pět vloček jsem označil. Pak jsem se svlékl, lehl si na zem a nechal sníh padat na sebe.*“¹³⁶ Nejvíce romantickými a rovněž nejnáročnějšími performancemi bylo putování od soumraku

136 Jiří Valoch, *Milan Maur / Záznamy z přírody*, Galerie Jaroslava Krále, Brno 1992, nečíslováno

do úsvitu a podzimní celodenní pronásledování běláška (obě 1988). Vedle těchto tělesných akcí se obrací opět k hmotnému materiálu. Používá papír jako dokument výšky vodní hladiny (1984) nebo rozpouštějícího se ledu (1985). V roce 1986 jej vyměňuje za sklo na kterém zachycuje let motýlů, tvar břehu řeky a mezeru mezi topoly.

Vladimír Ambroz začal s performancemi před polovinou sedmdesátých let a tak není divu, že se přiblížil jejich poetičnosti, ačkoliv až jednou ze svých posledních, akcí *Hlavní třída* (1980), (Obrázek č. 49). Akce se podobá bílým intervencím do přírody (např. Jana Steklíka, Jiřího Valocha atd.) z počátku sedmdesátých let a její snímky se opět podobají (stejně jako ty zachycující zásahy) spíše konceptuálním fotografiím. Autor leží na silnici přes plnou čáru. Tělo ji, ale nepřekáží. Linie plynule pokračuje přes povrch lidského těla. Minimálním gestem a pojetím času se přiblížil modelovým aktivitám Karla Milera. Znovu je tu pocit bezčasí a věčného trvání kdykoliv a kdekoliv se na snímky podíváme. Tedy opak postmoderního chápání času jako aktuálního ve vztahu k určitému místu. Ambroz se však od Milerových akcí liší tím, že na místě vždy setrval (působil tak skoro jako objekt) za účelem sledování odezvy náhodných diváků.¹³⁷ Šlo mu tedy o kontakt s náhodným divákem. Předem s ním počítal, stal se součástí akce. K postmodernismu se autor přiblížil svým reagováním na hromadné sdělovací prostředky a konceptuálními akcemi zkoumající téma ztráty individuality. V roce 1981 se rozhodl, že bude celý den sledovat vysílání prvního kanálu České televize.

Tv piece se podobal starší akci Petra Štembery z roku 1979. Ten do role příjemce informací postavil kuře umístěné mezi hrající rozhlas a televizi. Kdykoliv se zvíře pokusilo o únik z jejich dosahu, bylo Štemberou vráceno na původní místo. Akteři se snaží upozornit na nebezpečí médií manipulující s divákem či posluchačem, který nemá šanci uniknout z jejich vlivu. Vladimír Ambroz tak činí jednoduším, ale o to působivějším způsobem. Do role adresáta umísťuje totiž sám sebe. V akcích *Zrcadlo*, *Čmárání* a *Jen dál* (1978) pracuje se svým vlastním autoportrétem. V první prochází městem se zrcadlem v ruce, v druhé kreslí na skleněnou desku odrážející obličej tak dlouho dokud nevypíše fix a v poslední svoji podobiznu spálil a rozdupal.¹³⁸ Poškození a manipulování s podobiznou vrcholící v naprostém zničení, je odrazem pocitu ztráty individuality a úzkost umělce v postmoderním světě.

Toto téma rozvíjela své akce **Margita Titlová-Ylovsky**. Romantismus se projevil v autorčiných konceptuálních a minimalistických akcích s lidským tělem. Mohli bychom ji označit za představitelku body artu osmdesátých let, ve kterém se však nikdy neprojevila, protože o to ani neusilovala, jeho extrémní poloha. Své tělo používá jako nejlepší možný prostředek k prozkoumání světa - tělo nástrojem senzibility. „*V sérii akcí Člověk a jeho otisk*

¹³⁷ Viz pozn. 12., s. 126.

¹³⁸ Tamtéž, s. 126-127.

stínem (1979) vytrhávala Titlová otisk stínu své asistentky. Ten pak zůstal v přítomnosti jako záznam lidské přítomnosti tak dlouho, dokud opět nezarostl.“¹³⁹ Navazovala skupina *Vymezení prostoru* (1980), kde již používá vlastní tělo k bádání prostorových vztahů. Příkladem nám může být *Pohyb stromu a těla* (1980), (Obrázek č. 50). Podobně jako práce Miloslava Sonyho Halase zkoumající gravitaci, působí toto dílo Titlové. Snad je to tím, že spojuje provazem sebe a strom a tak vytváří stejné napětí. Udrží ji provaz či ne? Ani teď nevíme a můžeme si jen představovat, jak to dopadne. Svě akce uskutečňuje také v interiéru, kde se jejím partnerem stává opět stín. *Dotyky se stínem* (1980-1983) či *Stíny a předměty* (1980-1983), (Obrázek č. 51), jsou konceptuálními hry jejího těla a stínu. Předměty jsou například tyče či zrcadlo, ve kterém se odráží její obličej doplněn současně stínem hlavy. Autorka plynule přechází z akčního umění k instalacím, kresbám a malbě. Nikdy však nezmizí důležitost přítomnosti fyzická, která je očividným tématem např. prací zapojujících tzv. Kirilianův přístroj. Jeho pomocí zviditelňuje energii těla.

4.4 Zkušení performaři pokračují

Krize přicházející s postmoderní kulturou způsobila, že performaři sedmdesátých let koncem desetiletí opustili akční umění a vrátili se k malbě, soše či jinému tradičnímu umění. Někteří si pro svoji výpověď o světě vybrali poměrně nový druh – instalaci, jenž má stále blíže k překračování hranic jednotlivých disciplín, tak jak je narušovalo akční umění. Jedním z nich byl **Jiří Kovanda**. V osmdesátých letech vznikají opět nenápadné, minimální, konceptuální projekty: *Dvě bílé destičky a tři bílé destičky* (1980), *Dvě bílé hromádky* (1980), *Klínky v dlažbě* (1981), *Slaný roh, sladký oblouk* (1981), *Věž z cukru* (1981), *Hromádka jehličí a hřebíků* (1981), *Zmačkaný papír* (1982) atd., jejich pozůstatkem jsou konceptuální fotografie.

Jiní ve své akční činnosti nepřestali, ale zároveň ji doplnili o tvorbu hmotných uměleckých děl, např. **Milan Knížák**. Vedle obrazů a plastik, vytvářel nyní také návrhy nábytku, architektury, designu a šperků. Znovu se vrátil k experimentování s hudbou a oděvem. V roce 1980 probíhají *Koncerty destruované hudby* v Německu, Belgii a Švýcarsku a realizuje také *Módní přehlídky*, jejichž počet se znásobil v druhé polovině desetiletí. V oblasti akčního umění pokračoval v konceptuálních *Procesech pro mysl*. Hlásá: „*I prostor myslí lze považovat za realistický prostor, v kterém je možno realizovat téměř jakékoliv dílo, ovšem jen v případě, že jsme schopni si možnosti a intenzitu tohoto prostoru dostatečně uvědomit.*“¹⁴⁰ Ve stejný rok uskutečňuje *Přátelství se stromem* a nabádá nás k němu také. Vybrat si strom, připravit mu oblek, poslat dopis atd., tedy vytvořit skutečný vztah jako mezi

¹³⁹ Tamtéž, s. 130.

¹⁴⁰ Viz pozn. 18, s.

lidmi. V první polovině osmdesátých let se objevují *Procesy pro tělo* (1982-1985): „*Zacpané uši, zavřené oči, ústa plné vody, nohy obalené bahnem. Neobvyklé pohyby Oko zakryté zelenou dlaní. Na modrém prsu přilepené vložky rýže. Otisky modrých rtů na rudé pokožce.*“, žádající elementární činnost podobající se asketismu body artových akcí sedmdesátých let.¹⁴¹ Poetickou akcí bylo *Obtiskování modrých rtů* na cokoli co najdeme v našem okolí. (Provedeno v roce 1988 na farmě Boba Wattse v den výročí jeho smrti.) Akční tvorba autora v osmdesátých letech je stejně produktivní jako v předchozím desetiletí. V druhé polovině však nad ní začíná převažovat zájem o hudbu a módu, a tak také Milan Knížák postupně opouští podstatnou část svého života.

V první polovině desetiletí pokračuje ve svých akcích také **Pavel Buchler** a **Milan Kozelka**. (Performance ze začátku osmdesátých let Milana Kozelky byly zmíněny v předchozí kapitole, v rámci body artu. Zmíněno nebylo pouze poetické *Zapadání sněhem*, 1981.) První uvedený položil (v blíže neurčenou neděli) roku 1980 na každou lavici v parku na Vyšehradských hradbách kapesní zrcátko. Autor navazuje na své konceptuální projekty sedmdesátých let, které začaly vznikat pod vlivem setkání s představiteli českého konceptualismu, Jiřím Valochem a Jiřím H. Kocmanem. Zájem o verbum, tak jak se projevoval u Jiřího Valocha, se objevil u Buchlera v roce 1976. Tehdy ve studovně Národní knihovny podtrhal tužkou slovo láska ve všech českých slovnících.¹⁴² Jiří Valoch, jak již bylo zmíněno, aplikoval stejné slovo (již o čtyři roky dříve) na tělo své ženy. V roce 1980 se rozhodl Pavel Buchler emigrovat. O rok později provádí v Paříži *Trying to fit* (1981), akci uprchlíka či tuláka na cestách. „*Opřen o bradu o zeď jsem myslel na místo, odkud jsem přijel; opřen rty o zeď jsem myslel na místo, kde jsem byl; opřen čelem o zeď jsem myslel na místo, kam jsem odjížděl.*“¹⁴³ Autor se natrvalo usadil ve Velké Británii, kde působí jako profesor v Manchesteru a ve své tvorbě pokračuje směrem minimálních zásahů do nalezených materiálů. Po celé desetiletí zůstává aktivně činným v oblasti performance Vladimír Havlík a Miloš Šejn. Navazují na své akce předcházejícího desetiletí a pokračují v touze po splnutí s přírodou. Přetrvává u nich také poetičnost projevů (v přírodě) sedmdesátých let.

V roce 1980 **Vladimír Havlík** *Zahríval strom*, (Obrázek č. 52.). Podobně jako Milan Knížák vznikl vztah mezi autorem a přírodní matérií. Tento vztah se následně proměnil v touhu pomáhat. V akci *Svatba* (1982) se rozhodl oženit osamělý smrček s břízou. Součástí svatebního obřadu bylo vše co se patří a tak následovala i hostina. Nicméně akce neskončila pozitivně, protože po pár týdnech bříza uschla. Neúspěch Havlíka hluboce zasáhl a znamenal několikaleté přerušení této činnosti.¹⁴⁴ Vedle těchto akcí uskutečňoval své aktivity také

141 Tamtéž, s. 33.

142 Viz pozn. 12, s. 128.

143 Tamtéž, s. 129.

144 Viz pozn. 106, s. 57.

v městském prostředí. Jsou stejně prosté jako ty v přírodě. Příkladem je parodie Sochy svobody (1981), *Záměna*, (Obrázek č. 53), dlaždice za domácí koberec (1981) nebo hromadná frotáž Václavského náměstí v Olomouci (1986).

Miloš Šejn je jedním z autorů, kteří se pohybují na hranici akčního umění. Jak již bylo zmíněno od roku 1958 uskutečňuje svá putování, které pokračují v letech šedesátých, sedmdesátých, ale i v osmdesátých. Tady začínají také známé performance *Výmezení prostoru ohněm* (1982-1985), (Obrázek č. 54). (V roce 1982 uskutečnil podobnou akci - *Ohně na řece* i Vladimír Havlík.) Nejzajímavější proběhla v jeskyni Mažarná na Slovensku (1982). Dokumentem je opět fotografie za použití dlouhé expozice zachycuje stopy pohybu Šejna prostřednictvím hořící pochodně. Sérii doplňují *Planoucí znaky* (1986) uskutečněné v jeskyni Pekárna v Moravském krasu. Tentokrát snímky ukazují znaky ve vzduchu vytvořené planoucí pochodní. Vřely vztah autora k přírodě se projevuje nejen procházkami např. za sluncem či kamenem, ale také znovu osobními kontakty s přírodní látkou (*Skála a tělo* 1983, *Dotek* 1983, *Kontakt* 1986).

5. Závěr

Tuto práci jsem začínala psát s cílem potvrdit vliv minimalismu na české akční umění sedmdesátých a osmdesátých let. Podobnost tohoto moderního uměleckého směru s českými performancemi jsem viděla v jejich formální jednoduchosti. Tenkrát mě nenapadlo, že důvod může být také, ale úplně jinde. K tomuto postřehu jsem dospěla až během zpracování jednotlivých projevů a prostředí, ve kterém vznikaly.

Ačkoliv většina představitelů akčního umění odmítá spojení své tvorby s tehdejšími politickými událostmi, myslím si, že to byly právě ony, které zapříčinily proměnu výrazu této aktivity. Vpád vojsk Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968 nemohl ponechat žádného jedince, který nesouhlasil s režimem, v klidném stavu. Naopak jej donutil k aktivnímu přemýšlení o budoucnosti a absurdnosti zdejší situace. Vyvolal u něj svíravý vnitřní pocit, který toužil po ústraní, úkrytu a svobodě a tomu dojmu přirozeně nemohly hravé happenings konce šedesátých let vyhovovat.

Pokud se někdo cítí ohrožen, nepůsobí vesele, ale z celé jeho bytosti vychází úzkost. Tak se vyjadřování aktérů změnilo v existencionalně laděné performance, které neměly zapotřebí projevovat se komplikovaným způsobem, ale logicky volaly po zjednodušení projevu. Kdo by také měl zájem o monumentalitu v momentě životní tísně a komu by vyhovovala její sdělení? Byla to doba, která si vyžádala výstižné a útočné vyjádření, které je o to působivější, čím je jednodušší. V tom je kouzlo minimalistického gesta. Jednoduchost a čistota může odkazovat k mnohem složitějšímu obsahu než sebekomplikovanější výtvarné provedení. Interní potřeba tedy stála na počátku tohoto zjednodušování projevu v akčním umění, a tak se také tito aktéři nevědomě přiblížili internacionálním stylům, minimalismu a konceptualismu.

Někteří performeři jako např. Jiří Valoch, Karel Miler či Jiří Kovanda se k nim později přihlásili oficiálně a začali pracovat s jejich principy. Tyto směry je těžké v českém prostředí od sebe odlišit, ale přesto jsem došla během mého bádání k závěru, že nakonec sehrál u těchto pozdějších projevů větší roli konceptualismus, než mnou původně vyzdvihovaný minimalismus. Ten se ve své čisté formě v českém prostředí téměř nikdy nevyskytl. Intelektuální atmosféře neoficiálního umění totiž více vyhovoval konceptualismus se svým zájmem o čistý koncept.

Sklon k introvertním, formálně oproštěným, minimalisticko - konceptuálním performancím přetrvával nadále v českém prostředí i v letech osmdesátých, protože odpovídal postmodernímu pocitu ztráty individuality. V této době ale akční umění opouští řada jeho hlavních představitelů (např. pražští body artisté), reagující tak na změnu vztahu performance ke klasickému umění. Na západě se totiž tato činnost stala oficiální uměleckou disciplínou a performeři tedy profesionálními umělci. Tuto proměnu postoje akčního umění pocítili

také jeho čeští představitelé, kteří s ní však nesouhlasili a rozhodli se proto raději s performancemi skoncovat. V protestu se vrátili zpět k tradičním výtvarným prostředkům, uměleckým kategoriím a ocitli se tak paradoxně zase v ateliéru, v prostředí, které koncem šedesátých let toužili opustit akademičtí umělci, a proto začali experimentovat s akčním uměním.

6. Použitá literatura

Knihy

Amy Depseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí*. Slovart, Praha 1992.

Hal Foster - Rosalind Krauss - Yve-Alain Bois - Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900*. Slovart, Praha 2007.

John K. Grande, *Balance. Art and Future*. Black rose books, New York 2004

Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*. AMU, Praha 2004.

Vladimír Havlík – Radek Horáček – Igor Zhoř, *Akční tvorba (skripta pro 3. a 4. roč. KVV PdF UP)*. Olomouc 1991.

Vít Havránek – Vladislav Merhaut – Martin Pilař – Zdenek Primus – Jan Rous – Jiří Valoch, *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem*. Gallery, Praha 2004.

Josef Hlaváček, *Hugo Demartini*. Odeon, Praha 1991.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. I-II*. Akademie, Praha 1995.

Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*. Edice Arkýř, Mnichov 1987, Praha 1990.

Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*. H a H, Praha 1994.

Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945-1957*. Arbor Vitae, Řevnice 2010.

Jindřich Chaloupecký, *Cestou necestou*. H a H, Praha 1999.

Milan Knížák, *Bez důvodu*. Litera, Praha 1996.

Milan Knížák, *Cestopisy*. Radost, Praha 1990.

Milan Knížák, *Jeden z možných postojů jak být s uměním*. Votobia, Praha 1998.

Milan Knížák, *Milan Knížák (názory) 1995–1964*. Vetus Via, Brno 1996.

Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995*. Gallery, Praha 2000.

Stanislav Kolíbal, *Stanislav Kolíbal. Sochy, kresby, komentáře*. Arbor Vitae, Praha 2003.

Daniel Marzona, *Minimalismus*. Taschen, Slovart, Praha 2005.

Pavčina Morganová, *Akční umění*. J.Vačl, Olomouc 2009.

Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. ARPA, Praha 2010.

Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (ed.), *České umění 1938-1989. Programy / kritické texty / dokumenty*. Academia, Praha 2001.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939-1958*. Academie, Praha 2005.

Igor Zhoř, *Proměny soudobého výtvarného umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992.

Allan W. Watts, *Mýtus a rituál v křesťanství*. Pragma, Brno a Praha 2005.

Allan W. Watts, *Cesta zenu*. Votobia, Olomouc 1995.

Katalogy a sborníky

Antonín Dufek – Jiří Valoch, *Miloš Šejn. Fotografie, kresby, knihy*. Kabinet Jaromíra Funka, Brno 1986.

Vladimír Havlík, *Havlík – Yesterday*. Galerie Parallel, Praha 2009.

Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976 Akce a instalace*. Tranzit, Praha 2005

Milan Knížák, *Milan Knížek. Něco*. Galerie u bílého jednorožce, Klatovy 1992.

Vojtěch Lahoda – Karel Srp (ed.), *České umění 1900-1990 ze sbírek Galerie Hlavního města Prahy/dům U zlatého prstenu*. Galerie Hlavního města Prahy, Praha 2002.

Lasotová Dagmar, *Čtyři tváře Jiřího Valocha*. Ostravská univerzita, Ostrava 2004.

Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, *Česká výtvarná scéna 1969-1985. Umění zastaveného času*. České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996.

Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, *Česká výtvarná scéna 1969-1985. Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*. České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996.

Karel Srp (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění 60. let*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999.

Jiří Ševčík – Pavlína Morganová (ed.), *České umění 1938-1999. Programy a impulzy*. AVU, Praha 2000

Jiří Valoch, *Milan Maur. Záznamy z přírody*. Galerie Jaroslava Krále, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1992.

Jiří Valoch, *Jan Steklík*. Dům umění města Brna, Brno 1987.

Jiří Valoch, *Dalibor Chatrný*. Dům umění města Brna, Brno 1990.

Stati v časopisech

- Vladimír Burda, Happening ve smyčce. *Výtvarná práce* 15, 1968, s. 1–3, 10.
- Vladimír Burda, Exil & Utopie. *Výtvarná práce* 18, 1986, s. 10–11. Vladimír Borecký, Brikciovy kapitulace a rekapitulace. *Výtvarné umění* 3, 1991, s. 43–55.
- Čiháková – Noshiro, Umění akce a fotografie, tvorba nových médií v průběhu 70. a 80. let. *Výtvarné umění* 4, 1990, s. 48–50.
- Čiháková – Noshiro, Umění jako postoj. *Výtvarné umění* 4, 1991, s. 15–30.
- Jiří David, Kam vítr, tam plášť. *Výtvarné umění* 4, 1994, s. 46–49.
- Ludvík Hlaváček, Vzpomínka na akční umění 70. let. *Výtvarné umění* 3, 1991, s. 61–78.
- Lada Hubatá – Vacková, Pohyb na hraně. *Art & antiques* 3, 1997, s. 50–53.
- Jindřich Chalupecký, Happening a spol. *Sešity pro literaturu a doskuzi* 33, 1969, s. 18–22.
- Milan Knížák, Co je to nutná činnost. *Sešity pro mladou literaturu* 4, 1966, s. 8.
- Milan Knížák, Pocit instalace. *Výtvarné umění* 4, 1994, s. 32–38.
- Milan Knížák, Performance jako vývoj i jako degradace. *Ateliér* 16, 1991, s. 12.
- Jaroslav Kořán, Happening včera a dnes. *Sešity pro mladou literaturu* 4, 1966, s. 4–6.
- Jiří Kovanda, Od akce k instalaci. *Výtvarné umění* 4, 1994, s. 75–76.
- Milan Kozelka, Na půdě a v podpůdí. *Výtvarné umění* 1–2, 1996, s. 16–20.
- Karel Miler, Vzpomínky na léta minulá. *Ateliér* 6, 1993, s. 2.
- Marian Palla, O problematice tvorby Mariana Pally. *Host* 1, 1994, s. 139–143.
- Ivo Pechar, Potká jeden dva a je z toho happening, *MY 68* 6, 1968, s. 15–18.
- Petr Rezek, Setkání s akčními umělci. *Výtvarné umění* 3, 1991, s. 78–80.
- Tomáš Ruller, Mezi. *Výtvarné umění* 1–2, 1996, s. 119–136.
- Jiří Valoch, Brněnský okruh. *Výtvarné umění* 3–4, 1995, s. 141–170.
- František Šmejkal, Návraty k přírodě. *Výtvarná kultura* 3, 1990, s. 15–20.
- Karel Zavadil, Tomáš Ruller. *Art & antiques* 4, 1996, s. 54–65.
- Igor Zhoř, Tělo jako zdroj nové senzibility. *Estetická výchova* 1, 1988, s. 5.

7. Seznam obrazové dokumentace

1. **Hugo Demartini**, Demonstrace v prostoru, 1968

Foto: Archiv Huga Demartiniho

2. **John Baldessari**, Throwing Four Balls into Air To Get a Square, 1974

Foto: Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, Praha 2004, s. 59

3. **Zorka Ságlová**, Kladení plín u Sudoměře, 1970

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 93.

4. **Milan Knížák**, Demonstrace jednoho, 1964

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vačl, Olomouc 2009, s. 183.

5. **Miloslav Sony Halas**, Voda kontra gravitace, 1972

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vačl, Olomouc 2009, s. 196.

6. **Josef Hampl**, Šipka, 1976

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 33.

7. **Jan Steklík**, Bílý pás v lese, 1970

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vačl, Olomouc 2009, s. 191.

8. **Jan Steklík**, Letiště pro mraky, 1970

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 101.

9. **Ladislav Novák**, Čarování, 1972

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 81.

10. **Jiří Valoch**, 12 bílých tyčí, 1970

Foto: Lasotová Dagmar, *Čtyři tváře Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 8.

11. **Donald Judd**, Bez názvu, 1969

Foto: Daniel Marzona, *Minimalismus*, Taschen, Slovart, Praha 2005, s. 57.

12. **Robert Morris**, Mrak, 1964

Foto: Daniel Marzona, *Minimalismus*, Taschen, Slovart, Praha 2005, s. 79.

13. **Jiří Valoch**, Love, 1970

Foto: Lasotová Dagmar, *Čtyři tváře Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 10.

14. **Jiří Valoch**, Sebesignatura, 1972

Foto: Lasotová Dagmar, *Čtyři tváře Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 7.

15. **Bruce Neumann**, Autoportrét jako fontána, 1966-1967

Foto: <http://sebeuposkozovani.ath.cx>, vyhledáno 20. 7. 2010

16. **Jiří Valoch**, Jiří Valoch pronouncing his poem poem, 1969

Foto: Lasotová Dagmar, *Čtyři tváře Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 7.

17. **Petr Šembera**, Spaní na stromě, 1975

Foto: Karel Srp, *Karel Miler, Petr Šembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 33.

18. **Petr Šembera**, Štěpování, 1975

Foto: <http://artlist.cz/?id=2655>, vyhledáno 20. 7. 2010

19. **Chris Burden**, Přikovaný, 1974

Foto: www.sebeuposkozovani.ath.cx, vyhledáno 20. 7. 2010

20. **Chris Burden**, Shoot, 1971

Foto: www.sebeuposkozovani.ath.cx, vyhledáno 20. 7. 2010

21. **Petr Štembera**, Spojení, 1975

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 33.

22. **Petr Štembera**, Biograf, 1976

Foto: <http://artlist.cz/?id=3617>, vyhledáno 20. 7. 2010

23. **Petr Štembera**, Obydlí – díra, 1976

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 37.

24. **Jan Mlčoch**, Výstup na horu Kotel, 1974

<http://artlist.cz/?id=3617>, vyhledáno 20. 7. 2010

25. **Jan Mlčoch**, Zavěšení, 1974

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 51.

26. **Jan Mlčoch**, Mytí?, 1974

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 51.

27. **Karel Miler**, Bud' – a nebo, 1972

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 16.

28. **Karel Miler**, Limity, 1973

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 17.

29. **Karel Miler**, Mříž, 1974

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 21.

30. **Karel Miler**, Identifikace, 1973

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 19.

31. **Yves Klein**, Skok do prázdna, 1960

<http://www.tcnj.edu/~abrams/ExperiencingArt.html>, vyhledáno 20. 7. 2010

32. Karel Miler, kolmice, 1973

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 19.

33. **Karel Miler**, Blíž k oblakům, 1977

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 24.

34. **Jan Mlčoch**, Noclehárna, 1980

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 63.

35. **Karel Miler**, Sun – Sun, 1979

Foto: Karel Srp, *Karel Miler; Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 30.

36. **Jiří Kovanda**, Polibek, 1976

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976. Akce a instalace*, Tranzit, Praha 2005, s. 49.

37. **Jiří Kovanda**, Divadlo, 1976

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976. Akce a instalace*, Tranzit, Praha 2005, s. 46.

38. **Jiří Kovanda**, Divadlo, 1976

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976. Akce a instalace*, Tranzit, Praha 2005, s. 41.

39. **Jiří Kovanda**, Bez názvu, 1977

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976. Akce a instalace*, Tranzit, Praha 2005, s. 35.

40. **Vladimír Havlík**, Narušení bílé plochy, 1978

Foto: Vladimír Havlík, *Havlík – Yesterday*, Galerie Parallel, Praha 2009, s. 16.

41. **Milan Kozelka**, Chůze proti proudu, 1979

Foto: Archiv Milana Kozelky

42. **Milan Kozelka**, S kulatinou v zubech, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky

43. **Milan Kozelka**, Stání v peřejích, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky

44. **Milan Kozelka**, Zavěšení, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky

45. **Milan Kozelka**, Přehrazení, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky

46. **Karel Adamus**, Hold Šlápějím, 1973

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 15.

47. **Richard Long**, A line Made by Walking, 1967

Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, Praha 2004.

48. **Marian Palla**, Dvacetičtyřhodinová čára, 1980

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 87.

49. **Vladimír Ambroz**, Hlavní třída, 1980

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 17.

50. **Margita Titlová – Ylovsky**, Pohyb stromu a těla, 1980

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vačl, Olomouc 2009, s. 210.

51. **Margita Titlová – Ylovsky**, Stíny a předměty, 1980-1983

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vacl, Olomouc 2009, s. 211.

52. **Vladimír Havlík**, Zahřívání stromu, 1980

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události*, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 37.

53. **Vladimír Havlík**, Záměna , 1978

Foto: Vladimír Havlík, *Havlík – Yesterday*, Galerie Parallel, Praha 2009, s. 54.

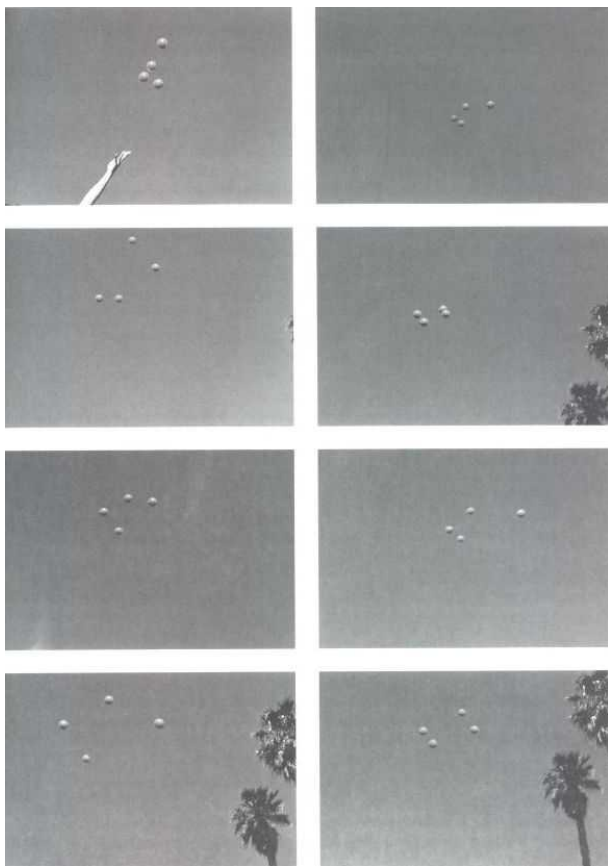
54. **Miloš Šejn**, Vymezení prostoru ohněm, 1982

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vacl, Olomouc 2009, s. 198.

8. Obrazová dokumentace



1. **Hugo Demartini**, Demonstrace v prostoru, 1968
Foto: Archiv Huga Demartiniho



2. **John Baldessari**, Throwing Four Balls into Air To Get a Square, 1974
Foto: Štěpán Grygar, Konceptuální umění a fotografie, AMU, Praha 2004, s. 59



3. Zorka Ságlová, Kladení plín u Sudoměře, 1970

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 93.



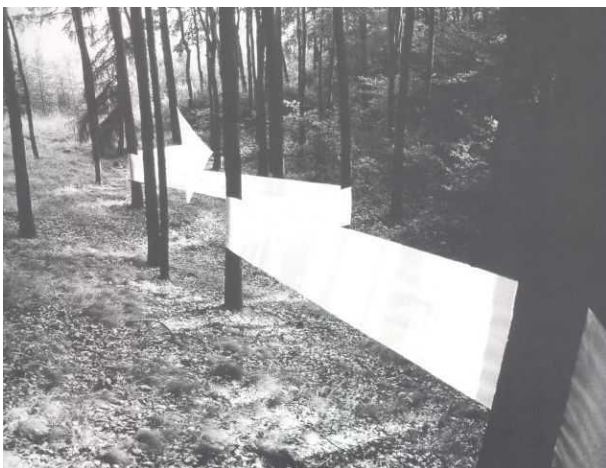
4. Milan Knižák, Demonstrace jednoho, 1964

Foto: Pavlína Morganová, Akční umění, J. Vacl, Olomouc 2009, s. 183.



5. Miloslav Sony Halas, Voda kontra gravitace, 1972

Foto: Pavlína Morganová, Akční umění, J.Vacl, Olomouc 2009, s. 196.



6. Josef Hampl, Šipka, 1976

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 33.



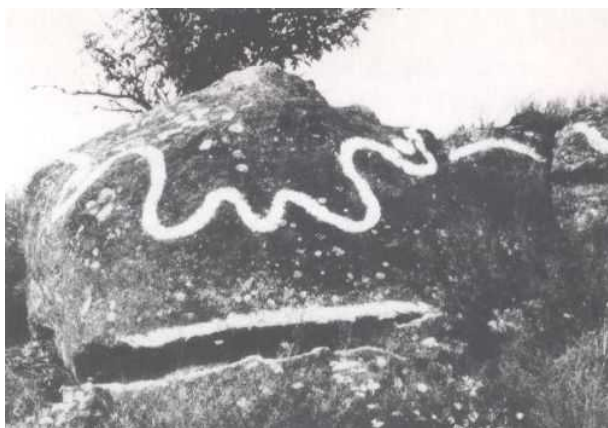
7. Jan Steklík, Bílý pás v lese, 1970

Foto: Pavlína Morganová, Akční umění, J.Vacl, Olomouc 2009, s. 191.



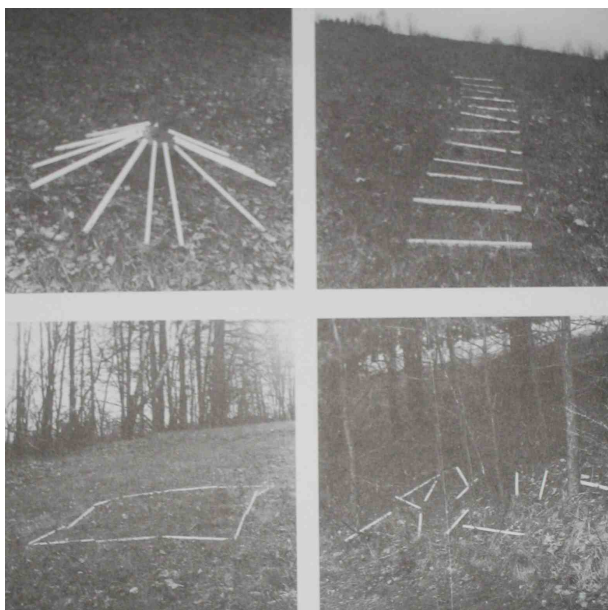
8. Jan Steklík, Letiště pro mraky, 1970

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 101.



9. Ladislav Novák, Čarování, 1972

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 81.



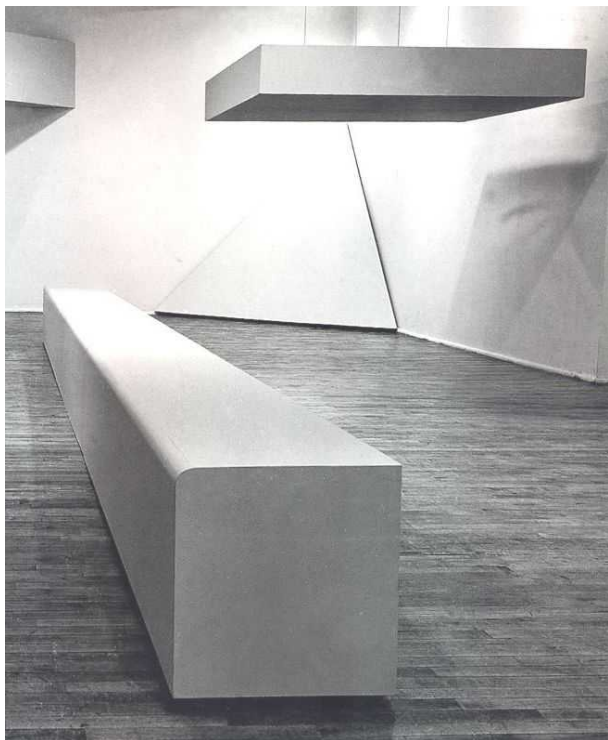
10. **Jiří Valoch**, 12 bílých tyčí, 1970

Foto: Lasotová Dagmar, Čtyři tváře Jiřího Valocha. Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 8.



11. **Donald Judd**, Bez názvu, 1969

Foto: Daniel Marzona, Minimalismus, Taschen, Slovart, Praha 2005, s. 57.



12. **Robert Morris**, Mrak, 1964

Foto: Daniel Marzona, Minimalismus, Taschen, Slovart, Praha 2005, s. 79.



13. **Jiří Valoch**, Love, 1970

Foto: Lasotová Dagmar, Čtyři tváře Jiřího Valocha. Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 10.



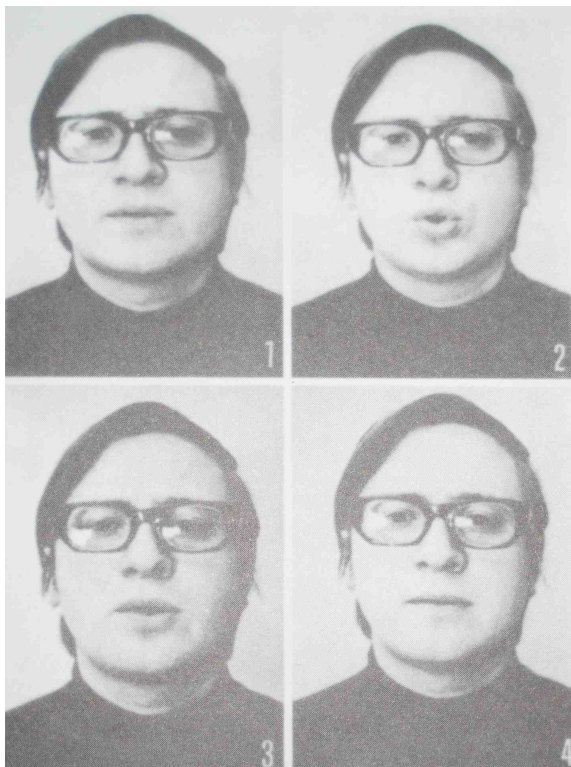
14. **Jiří Valoch**, Sebesignatura, 1972

Foto: Lasotová Dagmar, Čtyři tváře Jiřího Valocha. Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 7.



15. **Bruce Neumann**, Autoportrét jako fontána, 1966-1967

Foto: <http://sebeposkozovani.ath.cx>, vyhledáno 20. 7. 2010



16. **Jiří Valoch**, Jiří Valoch pronouncing his poem poem, 1969

Foto: Lasotová Dagmar, Čtyři tváře Jiřího Valocha. Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 7.



17. **Petr Šembera**, Spaní na stromě, 1975

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Šembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 33.



18. **Petr Štembera**, Štěpování, 1975

Foto: <http://artlist.cz/?id=2655>, vyhledáno 20. 7. 2010



19. **Chris Burden**, Přikovaný, 1974

Foto: www.sebeposkozovani.ath.cx, vyhledáno 20. 7. 2010



20. **Chris Burden**, Shoot, 1971

Foto: www.sebeposkozovani.ath.cx, vyhledáno 20. 7. 2010



21. **Petr Štembera**, Spojení, 1975

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 33.



22. **Petr Štembera**, Biograf, 1976

Foto: <http://artlist.cz/?id=3617>, vyhledáno 20. 7. 2010



23. **Petr Štembera**, Obydlí – díra, 1976

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 37.



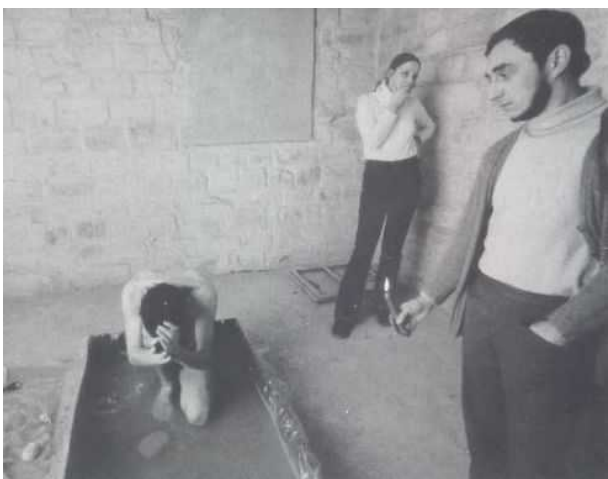
24. **Jan Mlčoch**, Výstup na horu Kotel, 1974

Foto: <http://artlist.cz/?id=3617>, vyhledáno 20. 7. 2010



25. **Jan Mlčoch**, *Zavěšení*, 1974

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 51.



26. **Jan Mlčoch**, *Mytí?*, 1974

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 51.



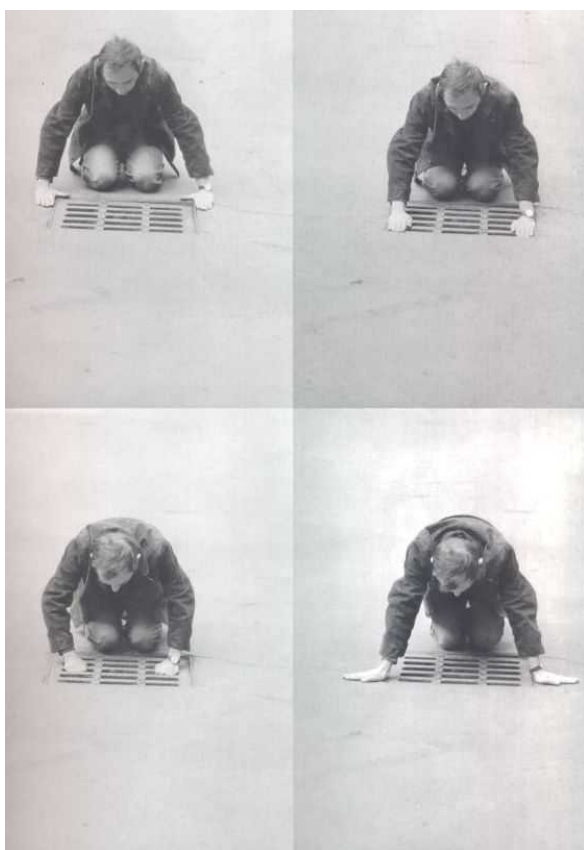
27. **Karel Miler**, Bud' – a nebo, 1972

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 16.



28. **Karel Miler**, Limity, 1973

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 17.



29. **Karel Miler**, Mříž, 1974

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 21.



30. **Karel Miler**, Identifikace, 1973

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 19.



31. **Yves Klein**, Skok do prázdna, 1960

Foto: <http://www.tcnj.edu/~abrams/ExperiencingArt.html>, vyhledáno 20. 7. 2010



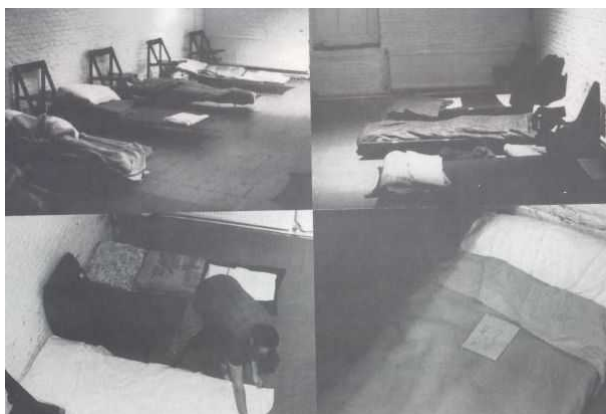
32. **Karel Miler**, kolmice, 1973

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 19.



33. **Karel Miler**, Blíž k oblakům, 1977

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 24.



34. **Jan Mlčoch**, Noclehárna, 1980

Foto: Karel Srp, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 63.



35. **Karel Miler**, Sun – Sun, 1979

Foto: Karel Srp, *Karel Miler*, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980, Galerie hl. M. Prahy, Praha 1997, s. 30.



36. Jiří Kovanda, Polibek, 1976

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976 Akce a instalace*. Tranzit, Praha 2005, s. 49.



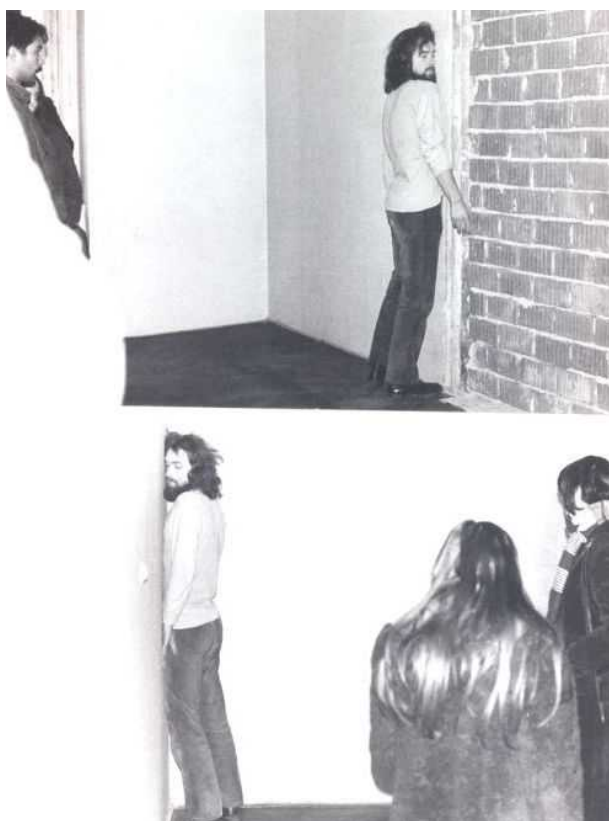
37. Jiří Kovanda, Divadlo, 1976

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976 Akce a instalace*. Tranzit, Praha 2005, s. 46.



38. Jiří Kovanda, Divadlo, 1976

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976 Akce a instalace*. Tranzit, Praha 2005, s. 41.



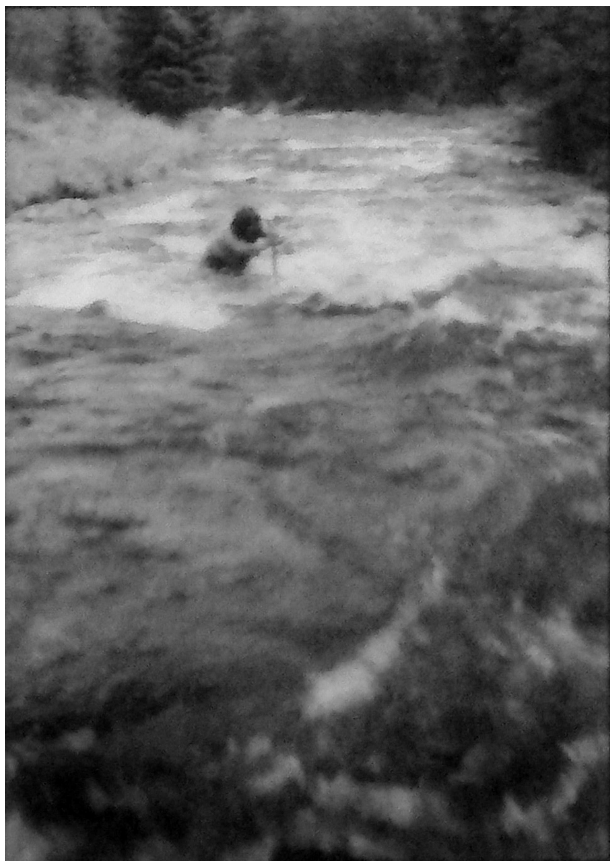
39. **Jiří Kovanda**, Bez názvu, 1977

Foto: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda. 2005-1976 Akce a instalace*. Tranzit, Praha 2005, s. 35.



40. **Vladimír Havlík**, Narušení bílé plochy, 1978

Foto: Vladimír Havlík, *Havlík – Yesterday*, Galerie Parallel, Praha 2009, s. 16.



41. **Milan Kozelka**, Chůze proti proudu, 1979
Foto: Archiv Milana Kozelky



42. **Milan Kozelka**, S kulatinou v zubech, 1980
Foto: Archiv Milana Kozelky



43. **Milan Kozelka**, Stání v peřejích, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky



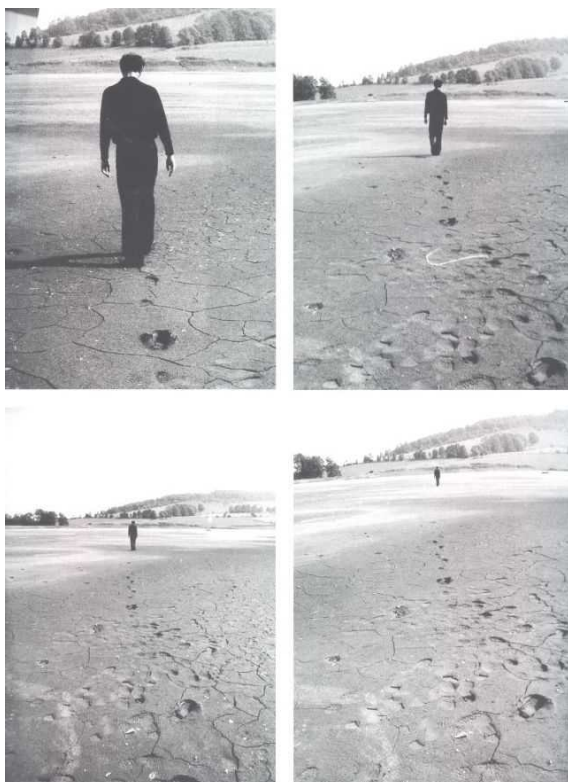
44. **Milan Kozelka**, Zavěšení, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky



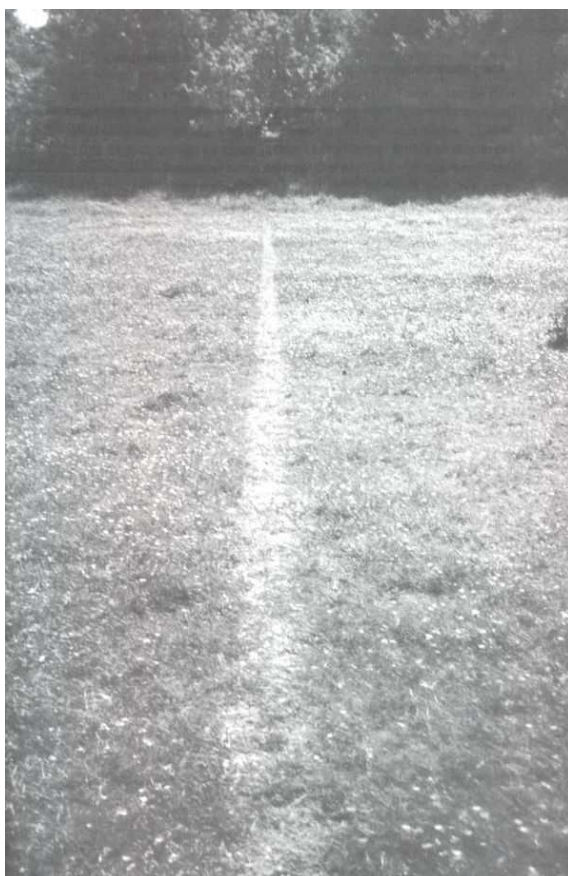
45. **Milan Kozelka**, Přehrazení, 1980

Foto: Archiv Milana Kozelky



46. **Karel Adamus**, Hold Šlápějím, 1973

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 15.



47. **Richard Long**, A line Made by Walking, 1967

Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*. AMU, Praha 2004.



48. **Marian Palla**, Dvacetičtyřhodinová čára, 1980

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 87.



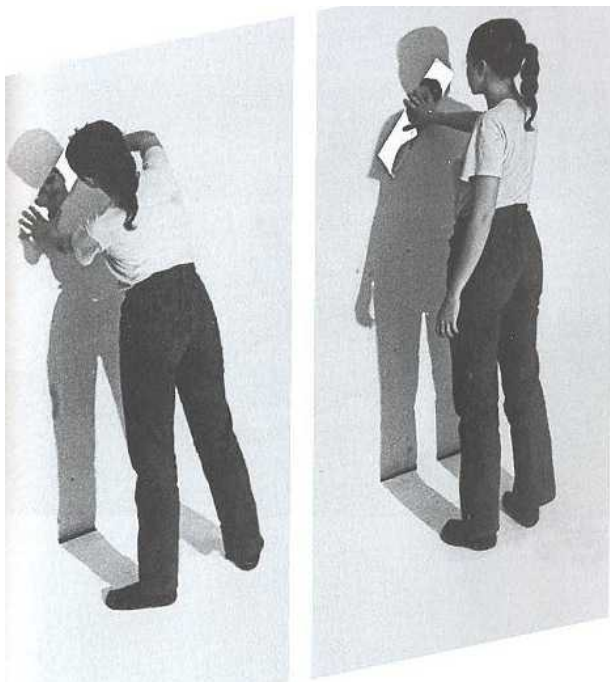
49. **Vladimír Ambroz**, Hlavní třída, 1980

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 17.



50. **Margita Titlová – Ylovsky**, Pohyb stromu a těla, 1980

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J. Vacl, Olomouc 2009, s. 210.



51. **Margita Titlová – Ylovsky**, Stíny a předměty, 1980-1983
Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vačl, Olomouc 2009, s. 21.



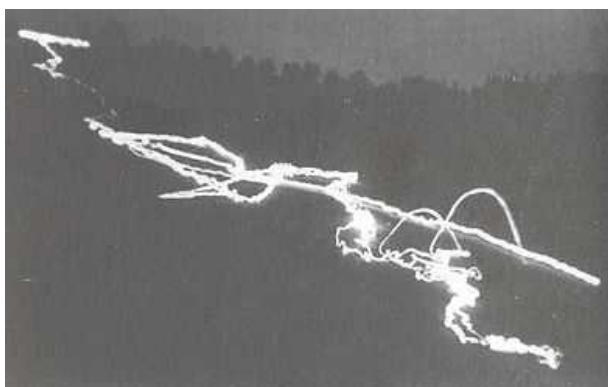
52. **Vladimír Havlík**, Zahřívání stromu, 1980

Foto: Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel – Jiří Šetlík, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Umění zastaveného času. Akce, Koncepty, Události, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 37.



53. **Vladimír Havlík**, *Záměna*, 1978

Foto: Vladimír Havlík, *Havlík – Yesterday*, Galerie Parallel, Praha 2009, s. 54.



54. **Miloš Šejn**, *Vymezení prostoru ohněm*, 1982

Foto: Pavlína Morganová, *Akční umění*, J.Vačl, Olomouc 2009, s. 198.

